

لوركا

دراسات نقدية
حول شعره ومسرحه



ترجمة
خليفه محمّد التّليسي

الدار العربية للكتاب





دِراسات نقدِيّة

ترجمها عن الأنجليزيّة

خليفة محمّد التلّيسي

رقـم الايداع بدار الكتب الوطنيـة
92/1195
الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

1992

هذا الكتاب

هذا الكتاب هو واحد من سلسلة كتب نقدية هامة صدرت في الستينات عن إحدى دور النشر الأمريكية، تتضمن دراسات أدبية على درجة عالية من الأهمية والعمق، تتناول أعلام الأدب العالمي الكبار، وبخاصة منهم المحدثين. وقد اشترك في كل كتاب مجموعة من الباحثين والدارسين المتخصصين في أدبهم، بما يلقى ضوءا على إبداعهم برؤيا حديثة معاصرة. وليس من الصدف أن تدرج هذه السلسلة تحت عنوان شامل هو (نظرات القرن العشرين).

قرأت هذا الكتاب، الى جانب ما قرأته من كتب أخرى في هذه السلسلة الرائعة والهامة التي شملت دراسات عن (دانتي، وبيرون، وفلوبير، وبودلير، ودستوفسكي، وشو، وإليوت، وسارتر، وبروست، وبرخت، وكافكا، وتوماس مان، ود. هـ. لورانس، وكامو.

واعترف بأن هذا الكتاب كان مفتاحا هاما ساعدني على النفاذ إلى كون لوركا الشعري. وقد عقدت العزم، منذ الوهلة الأولى لقراءته على ترجمته، أو ترجمة بعض مقالاته، وحين انصرفت إلى ترجمة الأعمال الشعرية الكاملة للوركا، وجدتني

أحاذي هذا العمل خطوا بخطو بترجمة هذا الكتاب. ورأيت أنْ أدفع به في سياق الترجمة الشاملة للعمل الشعري حتى يكون لغيري كما كان لي عونا كبيرا في فهم واستيعاب عوالم لوركا الغنية.

وقد اشترك في تأليف هذا الكتاب مجموعة من الباحثين والدارسين والشعراء وأصدقاء الشاعر، ومن اتيح له ان يكون على صلة أو معرفة شخصية به، وهم حسب ترتيبهم في هذا الكتاب.

1) مانيول دوران MANUEL DORON

وهو ناشر هذا الكتاب، والمشرف على جمعه وتحريره. وهو شاعر وناقد متخصص في الأدب الاسباني المعاصر، وله دراسات تناولت أثر الاتجاهات السريالية في الشعر الاسباني. وهو استاذ في لهجات الرومانسي بجامعة يال YALE.

2) وليام كارلوس وليام W. CARLOS WILLIAM وهو شاعر مشهور، وكاتب مقالة معروف بغزارة اطلاعه على الأدب الإسباني. وقد كان من الأوائل الذين كتبوا عن لوركا. ومقالته المترجمة في هذا الكتاب تعود الى سنة 1939 حيث نشرها في مجلة Kenyon Revieno .

3) جون براند ترند JOUN BRANDE TREND (1887 ـ 1952) باحث إنجليزي بارز متخصص في الأدب الإسباني، وقد لقي لوركا وتعرف عليه حين كان يعمل مراسلا في إسبانيا في سنة 1919 وقد كتب العديد من الدراسات في الموسيقى والفولكلور الإسباني وشعراء إسبانيا وأدبائها بهذا النهج الذي سلكه في الكتابة عن لوركا.

4) داماسو ألونسو DAMASO ALONSO عميد نقاد الشعر الإسباني، والشاعر البارز في الوقت نفسه، وهو ممن يحتلون مقاما عاليا في الشعر والنقد، وقد عرف بدراسته الرائعة عن الشاعر (غونغورا) التي لم يقع تجاوزها حتى الآن. كان عضوا في جماعة لوركا، ودرّس في العديد من الجامعات الإسبانية والأمريكية.

5) لويس باروت LOUIS PAROT شاعر فرنسي وكاتب مقال معروف بتخصصه في الثقافة الإسبانية. وقد قدم مختارات من شعر لوركا إلى القارىء الغربي، ولعله أكثر الدارسين الفرنسين فهما وتذوقا لشعر لوركا.

6) روي كامبل Roy Campell شاعر وناقد من جنوب أفريقيا (1901 ـ 1957) عاش في إسبانيا والبرتغال فترة طويلة من عمره. وألف كتابا عن لوركا. وقد كتب عنه أحد عارفيه يقول: إنه هو نفسه يتوفر على الكثير من الصفات التي وجدها أو تصور أنها موجودة لدى لوركا، وهي الحيوية الفياضة والظرف، وذلك الخليط الاندلسي من التصوف والحياة الزاهدة الخشنة وفوق كل شيء ذلك الشعر الذي يطبعها بدرجة أنه لا يمكن أن يفكر الإنسان في تطابق بين الكاتب وموضوعه أنجح من هذا التطابق الذي كان بين الناقد وشاعره.

7) أدونج هونج EDWING HONG

درّس في جامعة وسكونسين، ودرس أيضا في جامعات بوردو، ونيوميكو، وهارفارد وجامعة سراون، كتب دراسات ومقالات عديدة. وألف كتابا حول لوركا.

8) بدرو ساليناس Pedro Salinas (1890 ـ 1951) من أصدقاء لوركا، وعضو بارز في جماعته وفي جيله. شاعر. وناقد واستاذ جامعي مشهور، درس في جامعة لمبريج، وجامعة مدريد وبورتو ريو وجامعة جون هوبكنز.

9) ريتشارد سائيس RICHARD SAES من الدارسين الجامعيين اللامعين المهتمين بالأدب المقارن. ودراسته عن ديوان (الشاعر في نيويورك) في هذا الكتاب تكشف عن مؤهلاته الواضحة.

10) خوان لوبير موريلاس JUAN LOPER MORILLAS (1901 ـ 1962) كان استاذا للأدب الاسباني بجامعة كولومبيا، ومديرا للمعهد الاسباني ورئيسا لتحرير المجلة الإسبانية الحديثة وهي من أرقى المجلات الاكاديمية في مجالتها وله العديد من المؤلفات في تاريخ الادب الاسباني وأعلامه ومراحله التاريخية المختلفة.

11) أنخيل دل ريو ANGEL DEL RIO

كان استاذا للأدب الإسباني بجامعة كولومبيا ومديرا للمعهد الإسباني، كما كان مديرا لمجلة (الإسبانية الحديثة) وهي مجلة اكاديمية متخصصة رفيعة المستوى. كتب بتوسع عن الشاعر لوب دي فيجا لوركا والفترات المختلفة من الأدب الإسباني كما نشر مختارات شعرية مرجعية وتاريخا شامة للأدب الإسباني.

12) سوزان سميث بلاك برن SUSAN SMITH BLAC BURN وهي دراسة للادب الاسباني وعاشقة للثقافة الاسبانية، وقد مثلت دور زوجة الإسكافي في مسرحية لوركا المعروفة بهذا الاسم.

13) فرانك فرجسون FRANC FERGHESON .

كـاتب مقـال ونـاقد ومـؤرخ مسرحي من بين كتبه المعروفة كتاب فكرة المسرح، ودانتي والدراما الفكرية والصورة الانسانية في الادب المسرحي. درّس في العديد من الجامعات الامريكية.

والمقالات والدراسات تشكل في مجموعا مفتاحا هاما ساعد على فهم عوالم لوركا واستجلاء رموزها وغوامضها واكتشاف ألوانه المختلفة. على أنه لابد من أن نشير هنا، إلى ما تضمنته بعض هذه الدراسات من إشارات هامة الى التأثير العربي على وجدانه ثم تلك الإلماعات والإضاءات المتفرقة التي تصادفك هنا وهنا من هذه الدراسات، الى تلك الرواسب التراثية العربية التي ظلت كامنة عاملة حتى اليوم في الوجدان الاندلسي المعاصر. ثم نشير إلى زهو الشاعر بانتمائه إلى الثقافة الأندلسية وفخره (بمملكة غرناطة) وكان حين يرحل من مدريد، عائدا إلى غرناطة مسقط راسه، يقول لاصدقائه (إنه ذاهب إلى بلاد العرب) إلى مملكة غرناطة.

كما نشير ايضا، وبصفة خاصة الى البحثين الهامين اللذين تناول فيها الباحثان قضية الموت عند لوركا وصلتها بفكرة الموت في التراث الاسلامي، في إشارات خاطفة ولكنها ذكية، تحتاج إلى المزيد من الغوص في الموضوع والتعمق وسحب كل خيوط مصادره. ثم البحث الذي تناول قضية الألوان لدى لوركا الشاعر المهووس بالألوان، وموحيات اللون الأخضر على وجدانه وصلة ذلك بالحضارة الاسلامية، ومكان هذا اللون في رموزها الروحية.

وما يزال علم إقليم الأندلس حتى اليوم يعتمد اللونين الأبيض والأخضر.

ونتبين من ذلك كيف عني بعض الباحثين المنصفين باستجلاء الأثر العربي في وجدانه وعالمه الشعري. وعسى ان تساعد هذه الاضاءات المصاحبة للترجمة الكاملة لعمله الشعري على المزيد من الاقتراب من هذا الشاعر العظيم الذي جاء اسبانيا بعد فترات من العقم الشعري لتتحقق فيه تلك الظاهرة التاريخية في نبوغ الاعلام وظهورهم في بعض الاحقاب، لتكون مهمتهم إعادة الامة الى احساسها بروحيتها وعبقريتها. وهو ما تمثل في فئة قليلة من المبدعين الذين تجسدت فيهم الروحية الاسبانية، فكانوا تجسيدا لها وتعبيرا حيا عنها. وفي هذا المسار يرتفع (لوركا) نصبا تذكاريا شامخا لا يمكن للبصر أن يعدوه أو يتخطاه.

ولنا نحن العرب أكثر من صلة تشدنا إليه، وإلى إبداعه الجميل.. وعسى ان يكون هذا الجهد بكامله، ترجمة شعره، وهذه الدراسة النقدية، تحية تقدير لشاعرية تتسع دوائر اشعاعها العالمي كل يوم.

تقـديم

مـانويـل دوران

من العجيب، ومن المظاهر ذات الدلالة أيضاً، أن نجد أنه ما يزال حتى الآن من الصعوبة بمكان أن (نرى) لوركا بوضوح، وأن نحلل شخصيته ومعاني ومضامين أعماله الإبداعية. (حتى الصور التي بقيت له ذات نوعية باهتة)..

هو رمز لإسبانيا ولكل ما هو إسباني، يقرن اسمه ويقارن بلوب دي فيجا بواسطة(داماسو ألفونسو) لمعرفته العميقة والمباشرة للتعبير الشعبي. وهو معتبر خارج بلاده وداخلها التجسيد الحقيقي للروح الإسبانية، ومع ذلك فقد كان يقرر قبل أيام قليلة من وفاته (أنه أخ لكل الرجال) وأنه يكره الإسبانيين الذين يرغبون أن يكونوا مجرد إسبانيين.

فلوركا الحقيقي الذي قيل عنه إنه نموذج الإسباني الكامل والذي صمم أنه من المستحيل أن يعيش خارج حدود وطنه، اقرر في مجلته (الديك) أن جماعته يعترفون بتأثير بيكاسو، وغريس، واوزيفانت، كيريكو، خوان ميرو، ليبكتز، برانكوسي، أرب، لوكربوسيير، ريفيردي، تريستان تزارا، بول ايليوارد، اراغون، روبيرت دسنوس، جان كوكتو، سترافنسكي، ماريتاين، راينال، زرفوس، أندريه بريتون.. الخ.

هذا المنشور وقعه دالي ومونتانيا وغـاس، ولكن لوركـا صادق عليه إما لوعيه بالاتجاهات الفنية العالمية وإمـا لحدسـه بها وقبـوله إياها.

نحن نعلم بالطبع أن لوركـا مثل جميـع الشعراء تقـريباً كـان يحب الحـرية والسر. الحـرية تمنعـه من أن يصنف تصنيفاً ضيقـاً محصوراً. والسر يمكنه من الهروب من الأعين الفضولية. وكلاهما يساعدانه على الغـوص في الأشياء. وكـان في وسعه أن يغيظ أي محترف للتدجين بإعلانه أنه في وقت واحد (كاثوليكي وشيـوعي، وفوضوي، وليبرالي، ومحافظ، وملكي). وحتى الظروف المحددة لحيـاته، وتفـاصيل مقتله، رغم أبحـاث جيرانـد برينـان والسيرة الخيالية التي ألفها كلود كوفون وتفسيرات جـان لويس سكـونبرج بإلحاحِهِ الكريه على مـوضوع الانتقـام بين مجمـوعة من الشـواذ، تظل غائمة غير مؤكدة وغير كاملة. (أنا من مملكة غرنـاطة) هـذا ما أكده لـوركا لصـديق حاول أن يعـيّره بماضيـه في أحد مقـاهي برشلونة، لم يقل إنه من الاقليم بل من مملكة غرناطـة، مقاطعـة تـاريخية أسـطوريـة، صـوفيـة. وفي واحـدة من أشهـر قصـائـده الغجرية بعنوان (شجـار يصف شجاراً في ميدان أندلسي بكلمات تتجـاوز الحاضر، وتنقلنـا إلى الماضي المتجـاوز لحدود التـاريـخ، موقفة .عضب الرجال في (أرض لا تقـص أحداً) لا زمنية.ودفينة إلى الأبد في أعوار سرعة لا تدرك.

أيها السادة، يا حراس القرية لم يحدث هنا شيء غير عادي
لقد مات أربعة من الرومان وخمسة من القرطاجنيين

وبهذه الطريقة أيضاً، يـظهر غيظـه الحدسي لتعقيـدات العالم

المعاصر. كثير من شعراء جيله، وبعضهم من جماعته وفريقه، تركوا إسبانيا ولكن لا يتوفر الفهم للأجنبي والثقافة الأجنبية بمثل النفاذ والعمق اللذي توفرا للوركا من خلال ديوانه (شاعر في نيويورك). لقد تركت إنجلترا أثرها على شعر جرنورا. وتركت المكسيك أثرها على نثره. وتذكّر خوان رامون خمينس انطباعاته في فلوريدا في قصائده. ونحن نجد لدى بدرو ساليناس طابع نيوإنجلند ونيويورك وبورتوريكو. ولكنها مجرد صدى. ولا نجد في أي عمل من هذه الأعمال هذه الجماهير والكتل البشرية للمدن الكبرى وفي الوقت نفسه ذلك النزوع إلى غرناطة الأليفة الحادة الصوفية وإلى المدينة الحافلة والمدينة المرنة التي غرست أخيراً في حياته، مرسومة هنا رسماً تاماً كما هي في تفسير لوركا للحياة في نيويورك.

ومع ذلك فان لوركا كان بقلبه وحقيقته ضد الاقليمية. وقد كان هدفه أن يرتفع فوق غرناطة، فوق فولكلور الغجر، فوق الأندلس ومدريد، وحتى إسبانيا لينتقل من أقصى الأطراف إلى أقصاها مخلصاً لنفسه، غير خائن لأحد، بما في ذلك نفسه، أو لما يحيط به. لوركا كان جسراً ممدوداً معلقاً بين شطين بعيدين - لنقل - تقاليد التصوف الريفية الغامضة والظلم العالمي للسريالية الفرنسية. وأعماله تلمس أحياناً هذا الشاطىء، وأحياناً الشاطىء الآخر والهاوية بينهما ترتجف في أسطر شعره النابض.

ولد في سنة ١٨٩٨ بقرية صغيرة تقع إلى الغرب من غرناطة اسمها فوينتي فاكيروس ودرس في البداية بالمرّية وهي ميناء قريب ثم انتقل إلى الدراسة في جامعة غرناطة حيث درس القانون وشرع في

دورة دراسية في الفلسفة والآداب تابعها فيما بعد في سنة ١٩٢٠ بمدريد. كان والده مزارعاً ناجحاً. على درجة من الغنى في المستوى المحلي. وكانت أمه معلمة. ويفتخر البيت بمكتبة خاصة به. ومع ذلك فقد كانت الموسيقى هي التي شغلت اهتمامه في المراحل الأولى. والمؤلف الشهير دي فالا صار صديقاً حميماً ونصيحاً له، بل وكان تقريباً معبوده الذي يقتدي به. كان لوركا طفلاً، ورغم أن المرض الذي أصيب به في طفولته الباكرة قد أثر على نطقه وطريقة مشيه ولكنه انقطع خلال هذه الأعوام الأولى ليكون عازف بيانو موهوباً، وصبياً متحدياً ونشيطاً، ومقلداً لحركات أصدقائه ومعارفه بطريقة ساخرة. وقارئا ملتهماً فوضوياً.

وفي غرناطة قابل مرينا ندودي لوس ريوس الذي خلف فيه انطباعاً كبيراً وكان أستاذاً في الجامعة وشخصية سياسية هامة فيما بعد.

وعملاً بنصيحة لوس ريوس سافر إلى مدريد عام ١٩١٩ وفي مدة قصيرة استطاع أن يكون لنفسه شهرة كشاعر ومتحدّث موهوب، وموسيقي عبقري، وكذلك كرسام عاش في استراحة الطلبة بالجامعة. وهي نوع من الصيغة الإسبانية لجامعة اكسفورد حيث الجو يتميز بالجدية والدراسة. وقد حضر للمحاضرة فيها بعض الشخصيات العالمية البارزة مثل الشاعر الفرنسي الشهير بول فاليري والسير أرثر ادّنج. وكان بين أصدقائه الجدد جيراردو ديجو والشاعر لويس يونويل الذي صار

فيما بعد من أشهر مخرجي الأفلام وسلفادور دالي. كان لوركا يلتقي بأصدقائه في المقاهي والحانات والملاهي الليلية. ولكنه كان يجد الوقت للعمل. في سنة ١٩٢١ أصدر ديوانه الأول (كتاب القصائد)، وفي ١٩٢٧ ظفر بنجاح مسرحي بتقديمه للمرة الأولى ماريانا بنيدا وأقام معرضاً للوحاته. وفي سنة ١٩٢٨ نشر الطبعة الأولى من ديوانه القصائد الغجرية الذي جلب إليه الشهرة في ليلة واحدة. وفي هذه السنة أيضاً أسس في غرناطة مجلة تقدمية باسم (غالو) وأدارها وتوقفت عن الصدور بعد عددين فقط. وفي الفترة الواقعة بين سنتي ١٩٢٩ ـ ١٩٣٠ تجول عبر الولايات المتحدة وكوبا. كان في قبضة أزمة عاطفية، لم تكشف أبداً عن طبيعتها. حين نظم له صديقه ونصيحه وأستاذه (لوس ريوس) إقامة في جامعة كولومبيا. وعاد إلى إسبانيا وهي على شفا تغيير سياسي. فقد هرب الملك في سنة ١٩٣١ وأعلنت الجمهورية. وانغمس لوركا بحماس في أعماله، موجهاً اهتمامه إلى المسرح وأسس فرقة مسرحية. وعاد إلى الرحيل من جديد بين ١٩٣٣ ـ ١٩٣٤ إلى بيونس ايرس ومونفيديو حيث قدم بصفة رئيسية مسرحيات كلاسيكية إسبانية. وبعد عودته استقر في مدريد وكرس نفسه لكتابة المسرحيات.

لقد ترك لنا عدد من الذين اهتموا بكتابة سيرته صوراً واسكتشات للوركا كما كان يبدو في سنوات النضج التي سبقت موته. ويقول سكونبرج: ـ (كان لوركا بشعاً بشاعة كانت في جمالها أجمل من الجمال العادي التافه. مظهره مظهر الفلاح

الأندلسي المفرط الطول، الضخم، المتماسك بعينين سوداويين رائعتين، خاطفتين، تشعان ذكاء وألمعية. بشرته شاحبة، وتعبيره متغير. شعره أسود فاحم. جبينه ظاهر ووجنتاه بارزتان. يشع لطفاً ويفيض بهجة وحين يعزف على البيانو فان الانفعالات تغير من وجهه الخشن الحاد.)

أما نيرودا (الشاعر الشيلي الشهير) فيهتف: (كان ومضة متجسدة من الاستنارة. قوة في حركة دائمة، مهرجاناً، روعة. سحراً سوبرمانيا في جملته. وجوده سحري، ذهبي، والسعادة تتدفق منه.)

ويقول سباستيان جاش: (أي ضاحك صادق، متألق، ودود، نصف ساذج ونصف صعلوك، وأي طبع من الاعتزاز، عفوية لا تخلو من جلافة ريفية أيضاً ولكن أي روعة في التحدث والتحدث حتى مطلع الفجر. كل جملة فكرة. وكل كلمة شطر من الشعر.)

إن أهم انطباع يخلفه ويبثه في النفس هو ذلك الذي يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة: هو الفتنة. (رجل ساحر فتان) ولكن هذه الكلمة بسيطة جداً ويمكننا على الأقل أن نحاول تحليل بعض عناصر هذا السحر في شخصية لوركا. فهو بالتأكيد رجل كريم دافىء القلب، ودود، فكه، سريع الخاطر ومتحدث بارع. ويمكنه أن يرتجل أغنية حول أي موضوع ويمكنه أن يبلّغ عبر الموسيقى، وكان عازف بيانو ممتازا وكان في وسعه أن يعزف ويغني طوال ساعات، والرسم كان هوايته المفضلة لقضاء أوقات

الفراغ، وكذلك التصوير. وكان في وسعه أن يمارسه في أي مكان، فوق مائدة المقهى، فوق قائمة الأكل، أو غلاف رسالة. وقد صار فعلاً متمكناً من بعض الموضوعات، مثل الفولكلور الإسباني، والفن والأدب، ويمكنه أن يتحدث في هذه الموضوعات ساعات كاملة ولكن بالنظر لما يتوفر له من ذكاء وحساسية فانه يحرص على أن لا يحتكر الحديث.

ويتحدث هرسكل بيكل الذي كان يعرفه معرفة جيدة عن حماسة الشباب المشوبة بطفولة عجيبة، ومعرفة عميقة بالروح الإسبانية مع الطليعية البالغة. وعنده أن لوركا كان (مرلان) لا عمر له، فاتن، ساحر جاس مهاوي الشيطان وحلق في الفضاءات السماوية.

في يوليو ١٩٣٦ غادر لوركا مدريد إلى غرناطة. كان الوضع السياسي على أقصى درجات التوتر في العاصمة الإسبانية خاصة بعد مقتل السياسي اليميني كالفوسوتيلو. وكان يبدو أن انقلاباً عسكرياً قادما في الطريق. وأما الاقاليم فكانت تبدو هادئة. بالإضافة إلى أن لوركا كان يرغب الاحتفال بعيد سميّه القديس سان فيدريكو مع أسرته. وبدأت الثورة ضد الجمهورتين يوم ١٧ يوليو في المنطقة الإسبانية من المغرب، ثم إنتشرت بسرعة في أرجاء مختلفة من إسبانيا. واختبأ لوركا لدى أسرة روزالس. وكان صديقاً حميماً للشاعر الفريدو روزالس الذي كان بيته (قيادة) لحركة الكتائب الفالانجية في غرناطة. ولكن بلا جدوى بعد أيام قليلة من ذلك (١٨ أغسطس) ألقت إحدى الفرق

القبض عليه هناك وأُعدم فجر اليوم التالي رمياً بالرصاص، ويرقد جسده في قبر مجهول ويحتمل أن يكون في قسنار عند الجبال التي تبعد بضعة أميال عن غرناطة. وقد أدى مقتل لوركا إلى موجة من الاستنكار في جميع أرجاء العالم. وفي هذا القرن المتميز بالجرأة والعنف فان مقتله لم ينس حتى الآن.

ونمت شهرته بسرعة. فكان اسماً ثم صار رمزاً. وعندما اكتشف القراء الشاعر والمسرحي خلف الرمز تأكد تأثيره الخالد.

بدأ لوركا مسيرته الشعرية كشاعر ما بعد الرومانتيكية، كتلميذ مفرط الحساسية شديد الكآبة من تلاميذ الشاعر خوان رامون خمينس الشاعر الرمزي الأندلسي العظيم الذي طبع أسلوبه الحميمي وحساسيته المرهفة الجيل كله. وأنهى لوركا مسيرته كمؤلف مسرحي يتزايد لديه الوعي بضرورة التخلص في أعماله من الثقل الغنائي الذي أبطأ إيقاع أعماله المسرحية الأولى وأخّر تطور العقدة فيها. وفي منتصف طريق تطوره الفني ظهرت قصائده الغجرية وديوانه شاعر في نيويورك. وتخلصت قصائده الغجرية من تأثير خوان رامون خمينس. والعناصر الغنائية الفولكلورية، والتقاليد، والرموز، وتحولت إلى أوضاع دراماتيكية وأعيد الاشتغال بها في أسلوب يتميز بالجرأة مستلهم من الصور الطليعية المرتبطة باللاوعي.

(شاعر في نيويورك) هو إنتاج مرحلة حرجة أمضاها الشاعر في أمريكا، فترة من الوحدة وجد خلالها لوركا مفتاح مسيرته المسرحية، صيغة مسرحياته. وهذان الكتابان (قصائد غجرية)

و(شاعر في نيويورك) يختلفان اختلافاً كاملاً في المضمون وفي الشكل. ومع ذلك ففي الديوانين يتم الحصول على النتيجة بصهر ومزج بعض الأشياء القديمة في بعض الأشياء الجديدة. ففي القصائد الغجرية هناك انصهار الحكاية بالفولكلور من جانب والتجارب التصويرية الجريئة من جانب آخر. وفي (شاعر في نيويورك)هناك المشاعر العتيقة مشاعر الاشمئزاز والنفور الذي يطغى على إنسان ريفي الثقافة حين يواجه بمدينة كبيرة رحيبة، وقد عبر عنه بأسلوب جديد، ينحدر من الاتجاه السريالي تطفح فيه الرموز فوق السطح مثل فقاعات الرغوة في حوض مائي.. إن شاعراً إسبانياً كبيراً هو أزورين يذكرنا بأن أي نهضة لها في جذورها تأثير أجنبي.

إن نهضة الشعر الغنائي في إسبانيا أثناء جيل لوركا كانت تذكر في ذلك الوقت بأنها العصر الذهبي الجديد الذي لم ينتجه لوركا وحده ولكن أيضاً بواسطة جورج غولان، وبدرو ساليناس، ورفائيل البرتي، وجيراردو ديجو وشعراء آخرين. ولا شك في أنها ـ أي هذه النهضة ـ مدينة إلى التأثير الخارجي. فالتكعيبية والسريالية والتجارب الأسلوبية للقرن العشرين قد أغنت الرمزية التي حددت منذ عهد روبير داريو الشعر الإسباني. والمهمة التي نهض بها هؤلاء الشعراء كانت تشرّب هذه، الحركات والتيارات دون تدمير التقاليد الإسبانية، أو بالأصح تتشرب هذه الأساليب بطريقة تمكن هذه التقاليد من الإشعار بنفسها مجدداً بأن تكتسب حيوية جديدة. وهذا بالضبط ما قام به لوركا وجماعته..

الأفكار الشعرية في شخصية لوركا الناضجة يبدو أنها تبلورت لديه قبل رحلته إلى الولايات المتحدة بوقت قصير. ففي سنة ١٩٢٨ كتب إلى صديقه جورج زالاميا يقول:

(من حسن الحظ أننا قد وقعنا تقريباً.وهذا ما يوحي إليّ من جديد. ولقد مررت أيضاً بفترة سيئة جداً. على المرء أن يتوفر على مدخرات الفرح التي وفرها الله لي حتى لا يتحطم أمام الكثير من الصراعات التي حلت بي أخيراً. ولكنني على كل حال، مستغرق في العمل، وبعد الفراغ من أماديحي فإني آمل أن أحدد فترة لهذه الدورة الشعرية حتى أشرع في شيء آخر. إني متجه إلى إبداع شعر يتدفق مثل تدفق الدم حين تقطع رسغك، شعر أخذ اجازة من الواقع ومكتوب بشعور يعكس كل حبي للأشياء واستمتاعي بالأشياء حتى الموت، واللعب مع الموت..).

وقبل ذلك بقليل صرح في محاضرته حول الشاعر غنغورا: (على الشاعر أن يحمل بيده خارطة للمواقع التي ينوي أن يزورها وعليه أن يكون هادىء النفس ثابت الأعصاب حين تواجهه آلاف المشاهد الجميلة وآلاف المشاهد البشعة المتنكرة في شكل جميل والتي تمر أمام عينيه. عليه أن يعصب عينيه مثل ما فعل أوَليس أمام الحوريات، وعليه أن يسدد سهمه نحو الاستعارات الحية وليس نحو تلك المتكلفة الزائفة التي تحيط به. الشاعر ينبغي أن لا يسمح بتطويقه فاذا تم تطويقه مرة واحدة فلن يكون في وسعه أن يسترد نفسه).

وبكلمات أخرى فإن الشاعر ينبغي له أن يستحوذ على الأشياء ولكن عليه أيضاً أن يقبل على هذا الاستحواذ بمخطط عمل ـ ورؤيا أيضاً ـ وليس هناك تناقض بين هذا الموقف المحدد وبين فكرة الشعر المتدفق تدفق الدم من الرسغ والهروب من الواقعية. بالاحرى هناك تطور، وللقراء الذين يرغبون في بيان المراحل المحددة والمقسمة بوضوح، يمكننا أن نقدم محاولة لتصنيف انتاج لوركا الشعري في أربعة أقسام:

المرحلة التي تنتهي بقصيد الغناء العظيم ـ دون أن تتضمنه ـ نجد أسلوباً من الحنين يخضع فيه ويتأثر فيه جزئياً بالشاعر خوان رامون خمينس. والموضوعات متصلة هنا بتطلعات وخيبات الإنسان المراهق. هذه الفترة تتضمن (كتاب الشعر ١٩٢١ والأغاني الأولى وكتاب الأغاني ١٩٢١ ـ ١٩٢٢ ـ ١٩٢٣. الأسلوب هنا أكثر جفافاً يتسم بتقلب النزوات، والخروج على التوقع بأكثر من أسلوب خوان رامون خمينس وأتباعه من الرمزيين الإسبانيين.

مرحلة شعر الأغاني العميقة والقصائد الغجرية والأماديح. يبلغ لوركا في هذه المرحلة الأسلوب الذاتي الشخصي المقام على صهر التقليدي بالموضوعات الدراماتيكية كما يحقق تجديداً في استعاراته. ورغم أن قصيدة أو ديوان الأغاني العميقة، كتب في سنة ١٩٢١ فإنه يتوفر على خصائص أسلوبية سيتولى تطويرها فيما بعد ديوانه عن قصائد الغجر بشكل كامل. وقع لوركا في حب الصور الشعرية والولع بها. ويبدو أنه ليس من الممكن

تجنبها. فعبادة الصورة كانت بادية في الجو العام فقد كان امي لويل والتصويريون يتحركون في هذا الاتجاه في عالم أمريكا الشمالية. وكان ماكس جاكوب وبيير ريفردي والسابقون من السرياليين ينتجون صوراً جديدة في العالم الخارجي.

وفي إسبانيا فإن جيراردو ديجو ورامون وغوميز دي لاسيرنا قد وضعوا الصورة أساساً وجوهراً لأساليبهم. كان غوميز دي لاسيرنا أكبر من لوركا سناً حيث ولد سنة ١٨٩١. بدأ ينشر صوره في شكل قصائد قصيرة وجمل معبّرة عن نزوات وبدع غريبة في سنة ١٩١٠. واعتبر أسلوبه سهلاً وتغلب عليه الثرثرة وذلاقة اللسان، ولكن يمكن أيضاً بأن يوصف بأنه ناعم وخفي. وها هي بعض صوره (إن المظلات السود أرامل تبكي الظلال الراحلة) (إن طيور النورس ولدت من تموج مناديل التوديع في المرافىء). (الشوارع أطول في الليل منها في النهار) (من هذه النجمة كما هو من نافذة مضاءة يأتي صوت الكمنجة) (تلك النجمة، مليئة، فياضة، لم تكن كذلك منذ حين، ولكنها كانت حبلى) (الخبز اليابس يشبه الفحم الحجري في بداية تكوينه) (يلبسون المساجين بجامات مخططة على أمل أن لا يهربوا، خطوط البرقيات عند الأمطار تشنق الدموع التي تجعل البرقيات حزينة). فإذا قرأنا قصائد لوركا الغجرية سنجد بالصدفة تعبيرات تذكرنا بغوميز دي لاسيرنا وصوره.

وإلى هذه المرحلة الثانية التي تتسم بكبح الجماح والمراقبة الذاتية للتجارب،دون فقدان التحكم في المواد، تنتمي أيضاً

القصائد المعروفة. وفيها أيضاً تكتسب الصّور أهمية كبرى. وإلى حين بلوغه مرحلة نيويورك كان لوركا يتعاطف معها. وقد كتب جون .أ. كرو، وهو من زملائه في جامعة كولومبيا، يقول:

كان يعتقد.. أن الاستعارات الجديدة هي لب وعماد الشعر الحديث، ونظراً إلى أن المقارنات القديمة في أغلبها قد بادت وانسلت حوافيها فإن الفكرة الرئيسية لدى لوركا في الكتابة هي استخدام جمل لم تستخدم من قبل. والمثال الذي أعطاه في تلك الأيام كان (إن حبي لزوجا حذاء بال) وكان يضحك من رد فعلنا ثم مضى يشرح أن ذلك كان مجرد وضع شيئين اعتبرا دائماً من عالمين مختلفين وفي هذا الانصهار وهذه الصدمة نعطيهما حيوية جديدة)..

أما المرحلة الثالثة فهي أساساً مرحلة (شاعر في نيويورك). هنا الاشطر الحرة تأخذ مكان الإيقاعات التقليدية. والصور تبدو أكثر شخصية، غامضة، وفي بعض الحالات تختفي وتحل بدلها بعض الاختلاقات وقوائم طويلة بالأشياء المختلفة. الفوضى واللوعة تتملكان أعماق قلب الشاعر كما تسيطران على العالم الخارجي كما يراه. وبالضرورة فإن قلب الشاعر المعذب هو الذي بعث هذا الأسلوب الجديد. ومن المفيد أن نتذكر أن بعض التأثيرات الخارجية كانت شائعة في إسبانيا في ذلك الوقت وهي تأثيرات تنحو نحو التعبير الحر عن اللاوعي..

ولم يكن غوميز دي لاسيرنا هو المجدد الوحيد الذي تشرب لوركا أعماله. كان يعيش في مدريد، في ذلك الأوان، فنست

هويد وبرو، خوان لاريبا، جيرارد ديجو، وخاصـة سلفادور دالي. وكلهم كانوا متـأثرين بـالتصويـريين والـدادايزم والسـوريالـزم. ويخبرنا دالي أنـه أطلع زملاءه وأسـاتذتـه في كلية الفنـون الجميلة عـلى أول دراسة عن بريك والتكعيبيـين أطلعوا عليهـا في حياتهم وكان دالي مشتركاً في كل المجلات، فمكّنه ذلـك من متابعـة أي تغيير في البدع الفنيـة والأدبية. ورغم أنـه كان مـا يزال مـأخوذاً بـالتعكيبيـة في سنتي ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧ فـإن أغلب أفكـاره كـانت سريالية أو متأثرة جزئياً بهذه الحركة. وكانت الصـداقة بـين دالي ولـوركا عميقـة ومضطربـة تتخللها فـترات متفاوتـة في ارتفـاعهـا وهبوطها بل وقد تشوبها بعض مشاعر العـدائية. أمـا لوركـا فقد أخبرنا قليلاً عن ملامح هذه الحيـاة، ولكن من الواضـح أن كلا منهما قد أثر في الآخر، وأن هذه الصداقـة كانت تجـربة صـدامية مشاكسة لكليهما. وبهذه الـطريقة المشـاكسة أيضـاً يكتب دالي في (حياته السرية).

إن ظـل مالـدارور (وهو بـطل لوتـر مونت/بـيروني، منحرف ورائـد من رواد أفكار السريـالية واتجـاهاتهـا) كـان يحـوم حـول حياتي. وفي هذا الوقت بالذات وللوقت الذي يستغرقه الخسوف تماماً كان هناك ظـل آخر هـو ظل فيـدريكو لـوركا يعتم عـذرية الأصالة في روحي وجسدي.. كانت هذه لحظة الذروة في تأثـيره الشخصي وهي اللحظة الوحيـدة في حياتي التي فكـرت فيها أنني ألمح ما يمكن أن يكون عليه عذاب الغيرة. في بعض الأحيان كنا نتجول جماعـة على طـول طريق كستـلانا في طـريقنا إلى المقهى

حيث كنا نعقد اجتماعنا الأدبي وحيث كنت أعرف أن لوركا يتألق ويشع مثل ماسة متقدة مجنونة. وفجأة أهرب فلا يراني أحد طوال ثلاثة أيام. ولم يستطع أحد أن ينتزع مني سر هذه الهربات وليس في نيتي إماطة الحجاب عنها، على الأقل في الوقت الحاضر.).

ورحل لوركا بحثا عن الأرض الخراب في المدينة الكبيرة وكتب (شاعر في نيويورك) بأسلوب ينحدر جزئياً من السرياليين الفرنسيين، وقد أستعمله هو للتعبير عن الوحدة واللوعة والفوضى في العالم الحديث. وهذه الموضوعات كما سبق القول عدة مرات أيقظت صدى عميقاً في الشاعر لأنها كانت تتجاوب مع شعوره بالوحدة والكآبة والغربة والحنين. ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن رد فعله على مدينة نيويورك كان كله سلبياً. فلو كان لوركا شقياً بإقامته في نيويورك، ولو كان يشعر بأن هذه الإقامة لن تكون مثمرة وغير مستوعبة، لما بقي فيها أكثر من أسابيع قليلة. فهو سليل أسرة غنية، قليل الميل إلى الدراسات الشكلية والاكاديمية (كان يقطع غالباً دراساته في جامعة كولومبيا)، وقد كان في وسعه بحكم هذه الاعتبارات أن يتنقل حيث يشاء، فإذا أقام في نيويورك فلأنه وجد هناك مصدراً لا ينفد للتجارب التي ترضي الجانبين المتعارضين المتقابلين والمكملين في الوقت نفسه لشخصيته. وهما الجانب التراجيدي والجانب المرح بل الطائش النزق..

وبهذا المعنى التراجيدي فإن نيويورك قد هيأت له أن يمارس

نزوله إلى أغوار الجحيم. وشعراؤنا المعاصرون اعتباراً من بودلير لم يتعوّدوا أن يقوموا بهذه الرحلة عمودياً كما فعل دانتي وفرجيل بل كان عليهم أن يرضوا أنفسهم برحلات أفقية في العالم الذي يحيط بهم. ويفضل أن يكون عالماً خاصاً معادياً لهم رافضاً لهم. فإذا كان الجحيم هو (الآخر) كما قال سارتر فكلما تزايد هذا الآخر وصار (آخرين) في مشهد أو ثقافة كان ذلك أكثر توفيراً لإمكانيات بلوغ الجحيم. وفي الوقت نفسه علينا أن لا ننسى أن لوركا قد وجد تجارب تتميز بالفرحة والطيش والنزق والغرابة.

ويذكرنا (كرو) بردود الفعل الإيجابية لدى الشاعر عن الحياة التي أمضاها في أمريكا. وولعه بالأفلام الأمريكية التي كان يفسرها وفق خيالاته وتصوراته بسبب جهله للغة الإنجليزية، وإعجابه بجمال النساء في نيويورك، وانبهاره العميق بموسيقى الجاز، وإحترامه العميق لصلابة الشخصية الأمريكية. حقاً إنه لمن الممكن جداً الاعتقاد بأن لوركا كان مديناً لتجربته في أمريكا بأكثر مما يظن الكثيرون ويتوقعون، فمن المؤكد على سبيل المثال، أنها ساهمت في صنع هذه الهالة من المجد والشهرة التي تحيط بالشاعر. ورحلته عبر أمريكا اللاتينية قد دعمت من شهرته داخل وطنه. ففي وسع كل واحد في إسبانيا أن يقوم برحلة إلى فرنسا، أما السفر إلى أمريكا فأمر مختلف عن ذلك تماماً. وإحراز المجد والإنتصار في أمريكا اللاتينية هو حلم كل ممثل وكاتب إسباني.

وإلى جانب ذلك فإنه من الممكن القول أن إقامته في نيويورك

قدمت العامل الحاسم في تحوله من شاعر غنائي إلى شاعر وكاتب مسرحي. فبعد عودته من نيويورك غلب على مسرحه بصفة عامة واختصت مسرحياته بموضوع واحد هو قمع المرأة الإسبانية وآلامها.

أليس من الممكن بل من المحتمل أن لوركا قد فهم وضع المرأة الإسبانية بالتفكير فيها في نيويورك ومقارنة وضعها باوضاع المرأة الأمريكية وإمكانياتها المختلفة تماماً عن المرأة الإسبانية. فبين أخوات برنارا البا والفتاة الموظفة في نيويورك بون شاسع ودنيا كاملة من الفروق. وما أسرع ما انتبه أصدقاؤه في جامعة كولومبيا إلى أنه لم يفهم فهما كاملاً استقلالية المرأة الأمريكية والمظهر البارد الذي تعكسه الشابات الأمريكيات في نيويورك، ولكن بعد إقامته في الولايات المتحدة بدت له أوضاع المرأة الإسبانية داخل حدود العائلة التقليدية سخيفة وصعبة بل ومأساوية في بعض الأحيان. ومثل سرفانتس وموليير صار، وبلا نزعة وعظية وأخلاقية مصطنعة، مدافعاً عن الجنس الأنثوي. وبالتأكيد لم يكن يرغب في أن يبني أعماله الدراماتيكية على اللون المحلي خاصة. ولكنه كان يرغب في خلق نماذج نسائية عالمية. ولكن النماذج المتجذرة في التراث الإسباني وفي خلفياته هو ذاته، كانت تظهر بوضوح، وبصرامة وأكثر حدة من الجانب المستفاد من إقامته وتجربته في أمريكا. فالاختلاف بين تلك الشهوانية البهيمة الطليقة التي تتمثل في بليسا في مسرحية حب دون برلمبلين (وهو عمل يبدو أنه كتب أو فرغ منه في سنة ١٩٢٩) والنماذج

النسائية التراجيدية في مسرحيات لوركا المكتوبة بعد عودته من نيويورك عامل بالغ الأهمية والخطورة.

أما المرحلة الرابعة من مسيرته الفنية فتتضمن مرثاته في مصارع الثيران والقصائد التي كتبها بعد عودته إلى إسبانيا في سنة ١٩٣٠. وفي هذه القصائد يعود إلى صيغ الأوزان الإسبانية والموضوعات الإسبانية. ولكن كآبته لم تتبدد. فالمرثاة التي ربما كانت تمثل أكثر أعماله الشعرية رسوخاً قد تم توزيعها الأوركسترالي بنجاح فهي غنية بالصور الجزئية حيث يدان الموت والدمار ويقبل بهما في وقت واحد. والشاعر يأتي هنا وجهاً لوجه مع الفوضى وانعدام الجدوى والمعنى ولكنه في هذه المرة كان يتسلى بأسلحة أفضل. ومرة أخرى نراه في أقصى درجة السيطرة على أسلوبه وانفعالاته.

في سنة ١٩٣٠ عاد لوركا إلى إسبانيا وركب متن حياة جديدة، هي حياة المسرح. وهو على الجملة لم يكن خالياً من الإستعداد لذلك. فقد كانت لعبة طفولته الأولى مسرحاً للعرائس وعمله الأول لعنة الفراشة قد أخفق في سنة ١٩٢٠ وماريانا بينيدا نالت إعجاباً في سنة ١٩٢٧. ويعزى هذا النجاح جزئياً إلى أن النظارة الليبراليين وجدوا فيها بعض التلميحات السياسية التي لم تكن في الواقع تتضمنها.

وقد يكون لوركا قد أحضر معه من أمريكا عملاً - أو عملين مسرحيين ما يزالان في طور الإعداد الأوّلي. وطبقاً لما يقرره جان لويس سكونبرج فإن جماعة مسرح ريفاس شريف قد أعلنت عن

العرض الأول لمسرحية دون بـرلميلين في مطالـع ١٩٢٨. ويحتمل أن لـوركـا لم يكن راضيـاً عن صيغتهـا الأولى وحجب المسرحيـة حتى يعـود إليها بلمسـات جديـدة. وزوجة الاسكـافي العبقريـة مؤرخة في ١٩٣٠ طبقاً لطبعة «اجـويلار» لأعـمال لوركـا الكاملة، ويحتمـل أن يكون قـد كتبها أو عـاد إلى العمل فيهـا، أثناء فـترة وجوده في نيويورك.

ومهـما يكن من أمر فـإن قدرة لـوركا عـلى العمل أثنـاء هـذه الفـترة كانت مثـيرة للذهـول ولا يستبعـد أن تكـون النصـوص المتوفرة لدينا قد أعيدت كتابتها بصفة كاملة في هـذا الوقت. لقـد بـدأت كآبته تختفي، وأخذ يبلغ مـرحلة النضج بسرعـة عجيبـة مالئاً بالنشاط حياة خالية من الارتباطات العميقة. صار محاضـراً ناجحاً. وأعاد كتابـة بعض قصائـده القديمـة، ونشر قصيد الغنـاء العميق واشتغـل بعدد من مسرحيـاته الجـديـدة. كـان الـوضـع السياسي في إسبانيا يتغير بسرعة إذ أقال الملك الدكتاتور بريمـودي ريفيرا وعوض بـطاغية آخـر أكثر نعـومة هـو الجنرال بـرنجويـر. وأعيـد صـديق لـوركـا وراعيـه فـرنـانـدو دل ريـو إلى كـرسي الأستـاذيـة، وكـان مـرشحـاً ليصبـح وزيـر الـتربيـة والتعليم في الحكومة الجمهـورية. وفي ١٩٣١ بعـد الانتخابـات البلدية التي أعـطت للجمهوريـين الأغلبيـة الكـبرى في المـدن، هـرب الملك وتـرك البلاد وأعلنت الجمهـوريـة وللمـرة الأولى يصبـح للوركـا أصدقاء في السلطة.

وعندما عرضت مسرحية زوجة الإسكافي العبقـرية في ١٩٣٠

نـالت نجاحـاً كامـلاً واكتسب لوركـا أخيراً ثقـة بنفسـه كمؤلف مسرحي ووظف كـل طاقـاته ومـواهبه في خـدمـة المسرح طـوال الفترات التالية من عمره. ولكن هذا لم يستدع تغييراً جذريـاً في تكنيكه ككاتب ما دامت الحدود بين الشعر الغنـائي والدرامـا في نظره غائمة ضبابية ولا وجود لها غالباً.

وفي سنة ١٩٥٣قال للصحفيّ الذى أجرى مقابلة معه: (لقد بـدأت العمل ككـاتب مسرحي لأني أشعر بـالحاجـة للتعبـير عن نفسي من خلال الدرامـا، ولكن ليس هذا مـبرراً لإهمال الشعـر الخالص، ومن جهة أخرى فإن المرء في وسعه أن يعثر على الشعر الغنائي الخالص في مسرحية كما يعثر عليه في قصيدة.) وأعلن في الوقت نفسه خططه للتعامل مع قضـايا مـرتبطة بـالواقـع الراهن بإسبانيا (متحدثاً عن مشاكل يخشى كل واحد الخوض فيها.)

ولد لوركا شاعراً وصار فيما بعد مسرحياً عبر مشقات متواصلة وانغماس شخصي. كان عليه أن (يتعلم وهو يعمل) ليصبح عـامل مسرح، ومسئول ديكور، ومديراً وممثلاً قبل أن يسيـطر على كـل مظاهر التكنيك المسرحي ويكتب بعد ذلك أكثر أعماله المسرحيـة طموحاً. وكانت المصاعب شتى، يصعب تقريباً تخطيها. وكـانت أولها الصدمـات النفسية، فقـد أخفق في مستهل عمله المسرحي بمسرحية (الفراشـة). وظلت ذكرى هـذا الإخفاق تـلازمه طـوال حياته. وكان متردداً في مـواجهة جمهـور المسرح من جديـد، بعد أن ظفـر بالنجـاح في كل المجـالات الأخرى التي اقترب منهـا.

بالإضافة إلى أن جمهور المسرح الشعري، في رأيه، جمهور محدود، وقد كان الجمهور الإسباني، مولعاً بأعمال بنيفانتي الكوميدية وبعض المسرحيات المسلية المتميزة باللون المحلي التي كان يقدمها أرنيكس والإخوة كوينتيرو. وهذه تقدم خاصة لبعض الجمهور المتنوّر. أما بالنسبة للبقية فإن الأعمال المسرحية المثالية هي تلك التقليدية التي كان يعيد تمثيلها ويطمح في أن يظفر بجائزة نوبل بسبب نجاحه القوي الذي لا يمكن تفسيره في الظفر بإعجاب الجمهور الإسباني أو تقديم تلك المسرحيات الكوميدية العادية ذات الفصل الواحد التي لا تتناول شيئاً ولا تمس أحداً. ولقد جُدِّد إحياؤها بالتوريات والتلاعب اللفظي وأخرجت ميكانيكياً من قبل عشرات المختصين.

وكان الممثلون الإسبان أسوأ حالاً. كانوا يتباهون بطريقة المبالغة في التمثيل، وهي طريقة قاتلة لمسرح لوركا الذي يتطلب حساسية بالغة وظلالاً في التعبير عن الانفعالات. مرغريتا أكسيرجو كانت واحدة من الممثلات القليلات اللواتي استطعن فهم لوركا وحُبّ أعماله في جملتها. وكانت قوة لوركا في خلق الأوضاع الشعرية ـ وهذا لغير مصلحة الممثل الذي يريد أن يظهر على حساب الممثلين الآخرين ـ ثم إن تركيزه على أدوار البطولة النسائية من شأنه أن يضايق شهوة الظهور عند الرجال..

وقد استقر به المطاف في الاعتماد الكلي على مرغريتا أكسيرجو وجماعة ريفاس شريف وكانت في تلك إشارة واضحة إلى أنه بسبيل تكوين فرقته الخاصة.

وهذا ما فعله خلال ١٩٣١ ـ ١٩٣٢. سماها (البراكة) أي الكوخ. كانت مؤلفة من مجموعة من الهواة المتواضعين، وأغلبهم من الطلبة الذين يمارسون التمثيل أثناء العطلة. وقد قدمت حكومة الجمهوريين عوناً ودعماً كافياً لشراء أو تأجير عربة وبعض الملابس واللوازم. وقام لوركا وأصدقاؤه الطلبة بإتمام الباقي. كان مشروعهم سخياً وصعباً، وهو تقديم المسرحيات الكلاسيكية إلى الشعب.

وقد قدمت الفرقة عروضها للجماهير الريفية في وسط ميادين قرى قشطالة. وكان لوركا يقتبس ويدير ويخرج أعمال كالديرون وسرفانتس ولوب دي فيجا مضيفاً إلى ذلك بعض اللمسات الحديثة بتقديم تاريخ الجندي من تأليف راموز في ترجمتها الإسبانية مع المحافظة على لب أجواء سترافنسكي. كان لوركا يدير ويخرج ويمثل ويعنى بالإضاءة ويتوسل إلى بعض العائلات الريفية العريقة حتى يستعير ملابس القرن الثامن عشر الأصلية لليلة واحدة. وكان الإعداد على درجة قصوى من البساطة ومؤثراً جداً. وتقنيات المسرح الحديث وصلت أخيراً إلى إسبانيا وصفق لها أولاً لا في المدن الكبيرة بل في أقصى القرى الصغيرة النائية. وكان هدف لوركا أن يبلغ في المقام الأولى إلى جمهور حساس غير متحذلق متجاوب مع العواطف التي تثيرها هذه المسرحيات. وأن يحقق ثانياً لنفسه ولزملائه تجذراً ورسوخاً في مهنة الإخراج العسيرة. وينقل عنه خوان كاباس (أنا سعيد بأن أبدع، بأن أصنع شيئاً، هذا لا يلهيني عن أعمالي الشخصية. أنا أكتب

وأهتم بمشروعاتي بالإضافة إلى أن هذا النشاط الذي تقتضيه مني الفرقة يقدم لي درساً ممتازاً. لقد تعلمت الكثير عنها. أنا الآن حقاً مدير مسرح حقيقي.)

كان هذا في عام ١٩٣٣ وهو أعظم الأعوام وأحفلها بالأمجاد في سيرته المسرحية سمح له بأن ينعم بالنجاح منذ استهلاله. كان عام نجاح عمله المسرحي. وقد عرض فيه الزفاف الدامي والدون برلميلين وهي أوبرا اشترك في تنفيذها مع المؤلف الموسيقي العظيم دي فالا. ثم رحلته إلى أمريكا الجنوبية. وقد صفقت بيونس أيرس للممثلة لولا مبريفيس لبطولتها في كثير من مسرحيات لوركا. ماريا بنيدا وزوجة الإسكافي العبقري، والزفاف الدامي ومثلث مرغريتا اكسيرجو دور الداما بوما في مسرحية لوب دي فيجا التي قام فيها لوركا تحيّةً للجماهير المتحمسة.

كما قام لوركا بعدة رحلات ألقى فيها عدداً من المحاضرات جذب بها اهتمام الكثير من الناس وظفر فيها بتصفيقهم واستحسانهم. لقد أصبح سفيراً للثقافة الإسبانية، ورمزاً للنهضة الفكرية والفنية الإسبانية، وقد تم توديعه في الأرجنتين عند العودة بحفلات عامة قدمت فيها الأنخاب والخطب. وحضرها أشهر كتاب الأرجنتين. وفي الشاطىء الإسباني كانت رعود السياسة في بداياتها ولم يكن السحرة والمشعوذون قد دخلوا المسرح بعد.

يميل المثقفون الليبراليون الأمريكيون وكذلك المعلقون السوفييت إلى النظر إلى لوركا على أنه رمز للعهد الجمهوري

الإسباني. الأمل الذهبي للثلاثينات الذي اطاحت به القوى الرجعية في الولايات المتحدة وأوربا الغربية وقضت عليه بالموت عن قصد أو عن تقصير. ولكن سمعته داخل إسبانيا وخارجها لا تتطلب مثل هذا الزعم الذي لا يصمد للنقد،لكي تعيش. إنه لا يعتمد في وجوده على الحركات الاجتماعية،في الموقع الذي يحتله من التاريخ،كما فعل على سبيل المثال مايكوفسكي في تحققه الكامل مع الثورة الروسية أو شتانييك في إنخراطه في المشاكل الاجتماعية الأمريكية في الثلاثينات. ماذا يقع لو أن لوركا لم يقتل من قبل الفاشست؟ ولو لم يكتب أبداً قصائده في الحرس الوطني؟ ولو عاش حياته في المنفى مثل جورج غولان، ومات ميتة هادئة بعيدة عن المعنى السياسي؟

والفرص المتاحة المترتبة على ذلك أن قلة من الناس خارج إسبانيا يتاح لها أن تسمع به. وسيبقى بالنسبة للأغلبية العظمى من سكان العالم شاعراً إسبانياً إذا لم ينل جائزة نوبل غير معروف حتى بحكم السمعة والمكانة الشخصية. إلا أنه، على طول المدى، لا بد أن تشق سمعته الطريق. هو شاعر يقرأه الإسبانيون الفاشست والجمهوريون والشيوعيون الأوربيون والديمقراطيون فيجدون لقراءته المتعة نفسها. وهذا من وجهة نظر لوركا هو ما ينبغي أن يتم. ذلك أن لوركا حاول أن يجعل نفسه بعيداً عن التاريخ وبمعزل عنه.

كان مراقباً محايداً لكل ما يقع فوق هذا الكوكب بنظرة شمولية تجمع الماضي والمستقبل في لحظة أبدية خالدة. لقد رفض

أن يتحـــدد ويتحقق في عصره، وفي وطنـه. ومــع ذلــك لم يكن ليهرب من المسئوليـة، بالعكس كـان يتطلع إلى مسئـولية أوسـع وأشمل ويريد أن يتعذب من القرن العشرين وبالقـرن العشرين لا كإسباني ولكن كأميركي وكغجري وكبدائي ما تزال الأسـطورة تعيش في نفسـه، مثل مـلابس الأرواح غير المتشكلة التي شـدت إلى معضلات المجتمع الصناعي اللاشخصاني لواحد من ملابس الأرواح التي صُمّمت عـبر التاريـخ بحبّها وآمـالها ووجـودها من أجـل هدف غـير شخصي. من انطونيـو الكمبوربـو الـذي قيـد بوحشية وسيق بـواسطة الحـرس الوطني، إلى سكـان الأكواخ في بروكلين. هذه السعة والرحابة في التعـاطف والتصور تجعـل من لوركا شاعراً ديمقراطياً، شاعراً عالمياً بـأكثر من أي الـتزام تاريخي من جانبه. ويمكن اليقين بأن كـان معارضـاً للفاشست وقصـائده الـدينية تكشف عن ارتـودكسية. ولـوامتد بـه الأجل لـوقف من فرانكو موقف المعارضة وساعد قضية إسبـانيا الجمهـورية. وكـما ذكر بابلو نـيرودا الشاعـر الشيلي (أولئـك الذين قتلوه وأرادوا أن يضربوا قلب الشعب، قد أحسنوا الاختيار.)

ومـع ذلك فـإن لوركـا لم يكن شاعـراً ملتزماً أو دعـائيـاً مثـل مايكوفسكي أو نـيرودا أو حتى ألبيركـامو. إن ذلـك الجو الكـريه الذي ساد الثلاثينات، أي الفترة التي أصبح فيها لوركـا مشهوراً خـارج إسبانيـا التي جعلتنا ننسى لـوركا في ذلـك الأوان، صار رمزاً سياسياً ولا شيء أكثر من ذلك.

ومن جهـة أخرى فـإننا نخـطىء خطأ فـادحاً إذا تـوهمناه من

سكان الأبراج العاجية. فهو لم ينفض يده وينسحب من المشاكل الاجتماعية والسياسية لعصره. ولكنه رآها ببساطة كما هو في بيت برنابرا إلبا في صيغ الصراع بين التقاليد والرغبات الشخصية. وعلى العكس مما كان يرغب، لم يكن يتوقع من الجماهير أن تخرج من مسرحه لتصحح الأخطاء المصورة هناك.

فأكثر مسرحياته وعياً اجتماعياً، وهي برناردا ألبا، تبدو في نظر الإسباني مولداً ومنشأ والقاطن في المدن الرئيسية ذات جو غير واقعي، مشدود ومتوتر. ولن أذهب بعيداً فأقول إن المسرحية غير قابلة للتصديق. فقد كان بمدريد وبرشلونة نصيبهما من الفتيات (المتحررات). فتيات عاملات ولهن قدر من الحرية، بعيدات كل البعد عن النماذج اليائسة الممعنة في يأسها. التي اختارها لهذه المسرحية. ولم يدع لوركا أنه يملك الحقيقة الاجتماعية والسياسية والاخلاقية التي تغير العالم. ولم يكن حرفياً. وقد احتفظ بصداقته مع الفلاحين حتى النهاية. كان يؤمن بالتضامن، وكان يتوفر على إيمان قوي بقدرة شعبه على التجاوب مع الأعمال الفنية. وقد فكر أن الفقراء والبسطاء هم الذين يشكلون أحسن رواد مسرحه. وكما قال قبل أيام قليلة من الحرب الأهلية أنه يرفض (الذهاب إلى كوكب والعيش فيه). أنه متجذر تجذراً راسخاً في الحاضر حتى عندما يرفض أن يصوره على حاله في أعماله.

حين نقارن لوركا بأدباء عصره في أوربا وأمريكا خلال العشرينات والثلاثينات سنفطن إلى أن تاريخية اتجاهاته وعدم

تاريخيتها ماذا كانت تعني، أو على الأصح ماذا كانت ستعني، لو امتد به العمر؟ وعدم تحديد لوركا لنفسه داخل أي وضع اجتماعي كما هو الأمر بالنسبة إلى شتانيبك مع قضية البطالة في الثلاثينات لم يعرضه لخطر. الضرب مصادر إبداعه حين تختفي تلك الحالات الطارئة. وبخلوه من الأوهام حول أي فردوس أرضي أو غير أرضي لم يكن ليدفع إلى الحد الأقصى من التطرف الذي بلغه مايكوفسكي بارتكاب الانتحار الذي كان من أسبابه الكبرى الانفصال عن الوضع السياسي وصعوبة الوصول إلى (الأرض الموعودة). حبه للحياة كان عميقاً جداً، وهو أوسع من أن يقام لديه على النجاح أو الفشل لأي مؤسسة من المؤسسات. ومع ذلك، فلوركا أيضاً ما كان في وسعه أن يتجنب الوقوع في أشراك التحالف مع التاريخ، رغم رغبته الشديدة في الابتعاد عن ذلك.

والزمن والتاريخ ثأرا لنفسيهما في الوقت الذي كان فيه لوركا يبلغ قمة نضجه (أنا الآن أرى بوضوح الوجهة التي ينبغي أن يتطور فيها مسرحي). قال ذلك لوركا إلى الشاعر غويلان في صيف ١٩٣٦. ويعلق غويلان على ذلك قائلاً: (كان نضجه واضحاً مفتوحاً مثل مدخل مملكته. المرثاة وديوان التماريت وبرناردا البا ـ والله يعلم ماذا ـ وفرة من الإنتاج المستقبلي. كان يعمل فيها بتصميم وفرح. وكل معوق يستسلم لشخصيته ومزاجه الشيطاني. كان عليه فقط أن يقاوم مصاعب التعبير العادية. ما الذي كان سيقف في طريقه؟ لهذا قلت لوالد الشاعر

متنبئـاً (وقد ذكرني بها هو نفسه فوق الأرض الأمريكية) في لحظة مبالغة لا يفسرهـا شيء سوى الشعـور بأن لـوركا لا يملك شيئـاً سوى الأصدقاء. في حالة وقوع ثورة فـإن الإسباني الوحيد الذي سيخرج منها حياً لـن يكون سوى فدريكو.)

ذكراه وتأثيره ما يزالان يفيضان نضارة وحياة. والسبب في أن شهرة بعض مشاهـير الكتاب تـدوم وأن أسماء كتّـاب آخرين تخبـو تدريجياً يبدو واحداً. فالكاتب الخالد الـذي يدوم ذكـره هو الـذي يحـدثنـا عن الإنسـان. لا عن أي فكـرة تجـريـديـة ذهنيـة عن الإنسان. عن إنسان حقيقي في زمـانه ومكـانه بـطريقة تسمـح لنا أن ننتهي إلى نتائج ترتبط بزماننا ومكـاننا. أن نمسـك بومضـات من الأشياء الدائمـة والراسخـة حين نتحـدث عن الأشياء الـزائلة والهشـة. إنها حقـاً مهمـة صعبـة. لا ينهض بهـا إلا قلة قليلة من الكتّاب..

وعند لوركا نتلقى شيئاً عن إسبانيا الخالدة حين يحاول أن يعـبر عن الصلة بمـا تغير في قليـل أو كثير في إسبـانيـا في إطـار تحـولات القرن العشرين الذي عاشه ونعيشـه. إن جذور لـوركا راسخـة بشكل قوي في التراث الإسباني وحساسيته تتيـح له أن يستحضر هذا الماضي حياً نابضاً لكي يظهر لنا الـطرق التي ما يـزال يزهـر بهـا ذلك المـاضي في أيامنـا الحاضرة. وقـد كـان لـوركـا في نـظر معاصريه من الإسبان خير مـدخل لإسبـانيا الخالدة. وقـد لاحظ جلبرت موراي قائلاً: (هو العبقرية الأصيلة، هو في الوقت ذاته ابن التراث والمتمرد عليه). هكذا كان لوركا بالضبط في الوطن بتقاليده

الإسبانية، ما يزال يطمح إلى أن يتجاوزها، أن يصلها بحاضرنا المأزوم. هل ينجح في ذلك أم لا ينجح. . ذلك ما ينبغي أن يقرره قراؤه. . . .

* * *

فيدريكو غارثيا لوركا

وليام كارلوس وليام

في عام ١٩٣٦ جُرّ لوركا عبر شوارع غرناطة ليوضع في مواجهة فرقة إطلاق النار الفاشيستية لأسباب لم تكن واضحة. لم يكن نشيطاً في أوساط اليساريين. ولكنه كان (سلطة). كان رجل شعب. ولأنه كان ذلك فقد أحرقت كتبه.

في تاريخ الشعر الإسباني مدرستان عظيمتان تقليديتان. واحدة ترمي بثقلها على الأدب العالمي فتستمد منه وتستند عليه. والثانية تستمد أصولها بصفة خاصة من تراثها الايبري ومصادره.

وكان لوركا ابناً لهذه الأخيرة إلى درجة بعيدة حتى ليجري الحديث عنه غالباً ـ وربما للتقليل من شأنه ـ على أنه شاعر شعبي. ولقد كان حقاً شاعراً شعبياً بأكثر مما كان أي شاعر إسباني غيره منذ عصر لوب دي فيجا. إنه يخص الشعب وينتمي إليه. وحين هوجم هذا الشعب تعرض هو الآخر للهجوم من قبل القوى نفسها.

لكنه كان أيضاً رائد مدرسة، إن المصادر التي استقى منها لوركا قوته الشعرية تعود إلى بدايات الأدب الإسباني. إلى ذلك

الصراع الملحمي الذي حافظ عليه الإسبان عبر ما يربو على أربعة آلاف معركة من أجل استرداد شبه الجزيرة من العرب. حيث ينهض زعيم أسطوري لا يقهر. كان وما يزال في ذاكرة الشعب، البطل الوطني العظيم هو رودريجو ديازدي فيفار الملقب بلقب (السيد) ولم تكن شعبيته مبررة بأسباب نوعيته كرجل شجاعة وسطوة، بل لأنه كان أيضاً بطل تحرر شعبي ضد طغيان الملوك. بطل استهان بسيادتهم وازدراها، وحاول حماية الشعب من قهرهم وجبروتهم. وفترة الأعمال العظيمة التي عرف بها هذا البطل هي التي أوحت ملحمة (السيد). وهي أقدم الأعمال الأدبية التي كتبت بلغة أهل كاستيليا (قشطالة). النماذج في هذه الملحمة عميقة في إنسانيتها، والوصف سريع وواقعي، وبريق السيوف يضيء جميع الميادين.

هذه القصيدة كما تذكر الروايات المتواترة، كتبها أحد أتباعه، بعد ما لا يقل عن أربعين سنة من وفاة البطل الذي تمجده. وفيها يقدم الأدب الإسباني أولى تجاربه اللافتة للنظر والدالة على قدرته على إبداع شعر يتجاوز مكانه وزمانه. وهذه النوعية ظلت لصيقة به إلى الأبد. ولم تضع. وكان لوركا يستحضر علمه بذلك في قصيدته في رثاء مصارع الثيران. .

ليست ملحمة (السيد) هي الأثر الأول المحفوظ باللغة القشطالية، ولكنها تقف كنموذج رفيع احتذاه الشعر الإسباني الذي جاء بعده. أحياناً تبدو بعيدة عن موقع التفضيل والتقديم. ولكنها تظل دوماً في (خلفية) كل الأعمال. فأوزانها

وتقطيعاتها العروضية صارت من اللوازم التي لافكاك منها، في الأغاني الشعبية. وليس هناك شعر غربي يكون فيه (للشعبي) حجم ومعنى كما هو الشعر الإسباني. فشطره مشهور، يتألف من ستة عشر وحدة مقطعية، تكون مقفاة على الحرف نفسه. هذه الأشطر مقسمة إلى قسمين على النحو الذي تكتب به عادة، صارت قاعدة للحكايات الشعرية Romances وكثير من هذه الحكايات الشعرية يحتمل أن يكون في قدم وعراقة ملحمة (السيد) إن لم يكن أسبق عهداً. وهي صيغة استعملها لوركا كثيراً، وتشكل بصيغتها الثابتة وتركيبة أشطرها أساساً في عمله. وكان لوركا سعيداً بأن يكتب بالطريقة العروضية القديمة، بعد ثمانمائة أو ألف عام من ظهورها، وقد أحس لها بسعادة تماثل سعادته حين توقف في الطريق، أمام إحدى حانات اشبيلية ليسمع كلمات (كوبلا) ألفها هو، تغنى كلمة كلمة بواسطة عازف قيثار أمي، مقطعة بالطريقة المتبعة في تأدية ملاحم القرن الثاني عشر.

قرب منتصف القرن الثالث عشر أعطى الفونس العاشر، الملقب بالحكيم، الأمر بتكريم لغة البلاد وتشريفها، وبأن تكتب جميع الوثائق الرسمية باللغة العامية الشائعة بين الناس بدلاً من كتابتها باللغة اللاتينية. وقد انتقد كثير من الإسبان هذا التغيير بسبب مانجم عنه من فوضى ومتاعب. وكان الفونس هذا نفسه هو الذي جمع في سنة ١٢٥٣ الأغاني والقصص الأدبية لتغنى باللهجة الغالية. ولكن ابنه ثار عليه وأزاحه عن العرش،

ونفاه إلى اشبيلية حيث مات مجهولاً منسياً مهملاً. وبعد مئة عام من ذلك تردد القول المأثور «إن رجال قشطالة يملكون فقط قلوباً للحقد وسلاحاً للقتل.)

ومن النقيض تماماً أن يظهر في هذا العهد المكروب، ثاني أثر شعري عظيم في الشعر الإسباني. وهو كتاب الحب الطيب.

وهو من أعمال أكثر الشخصيات الأدبية في عصر الأدب الوسيط، روعة وجذباً للأنظار. هو خوان رويز كبير كهنة هيتا.

وهذه هي الصورة التي يقدمها لنفسه ضمن الصور الكثيرة التي يتضمنها عمله الأدبي. بدين، كبير الرأس، صغير العينين، كث الحاجبين، أسود البشرة كالفحم، كبير الأنف واسع الفم، غليظ الشفتين، قصير الرقبة ثخينها، سريع الخطوة، موسيقي جيد، وعاشق مرح.

لو قصر لوركا استلهامه على الصيغ التركيبية للمحمة (السيد) لأمكن القول بأن الكثير من أساليبه، وروحه أيضاً يمكن اكتشافها في طبيعة هذا الكاهن العجوز الفاجر.

كان خوان رويز قسيساً من تلك النماذج الفوضوية التي يتحملها عصرها ويتسامح معها. وكان الشعب هو رفيقه المفضل، دائماً الشعب، وخاصة تلك الفئة من الشعب التي يصعب على حد قول (مادارياجا) أن نتصورها اليوم وقد اختلط فيها اليهودي بالمسلم بالمسيحي في أخوة تتميز بالود والمرح وحب الاستمتاع بالحياة. إلا أن الأمر يغدو أقل صعوبة لو تصورنا هذا

النمط من المجتمع في الجنوب الإسباني، حيث موطن لوركا بأكبر مما يفترض أولئك الذين لم يكونوا على إطلاع كاف. ذلك لأنه موطن الأغاني الأندلسية الشعبية التي احتشد لها لوركا، وحيث تلك التركيبة العجيبة من اليأس الفلسفي العربي واليأس الديني اليهودي واليأس الاجتماعي الغجري. وقد كان متآلفاً تآلفاً تاماً مع هذه العناصر.

إن أعظم أعمال القرن الرابع عشر الإسباني هو كتاب رويز (الحب الطيب). وهو في الواقع حكاية شعرية نثرية من حكايات الشطار والصعاليك. حوارها مليء بالضحك، مليء بالحركة مليء أيضاً بالألوان. وهي لوحة بانورامية رحيبة لنقد المجتمع الوسيط. ومع كل خطايا المؤلف واستياء القساوسة منه، كان في الواقع مؤلفاً عظيماً. كان يعرف سر الانغماس المباشر في الفعل الذي هو نموذجي في قصيدة السيد والحكايات الإسبانية والكوميديا الإسبانية وفي العصر الحديث في الأغاني الشعبية، وفي كل ما يدين به لوركا في النهاية.

ولكي نفهم فهماً كاملاً كل ما هو متضمن في أسلوب لوركا، مارفضه من القديم وما تعلق به، فإن تطور الشعر الإسباني على يد رواده الأوائل لا بد أن يكون واضحاً لدينا حاضراً في أذهاننا..

ثمة نفور حاد واشمئزاز من الذوق القديم الذي مثله هؤلاء صعوداً إلى عصر خوان دي مينا وكما هو مألوف في مثل هذه الموضوعات فإنه يجب الاعتراف بأن الجغرافيا تلعب دوراً هاماً.

إسبانيا شبه الجزيرة، متصلة بأقصى أطراف أوربا، ومفصولة عن أوربا بجبال البرينيه التي تجعل منها عملياً، جزيرة. إلى جانب أنها بعيدة من جهة الغرب عن أي تأثير أوربي مباشر. أما الجنوب فيمثل الفتح العربي بتأثيره الناعم الذي أخفق بعد أن قضى فوق هذه الربوع أربعة قرون (ثمانية) من التفوق المؤقت ورجع إلى أفريقيا من حيث أتى. وان كان أثره ما يزال قائماً في بعض الربوع الإسبانية وفي كل الفكر الأوربي.

ولوركا الذي كانت غرناطة موطنه. كان يعرف ميراثه وتراثه.

الفتح العربي أقام ما أقام ثم أخذ في الانحسار، بينما كان الفكر اللاتيني يتبع دروب قيصر ومسالك جيوشه، سار في أغلبه إلى الشرق من شبه جزيرة إيبريا، صاعداً وديان الرون عبر فرنسا إلى الشمال.

ولهذا فإن مرونة الفرنسيين ورقتهم ولوازم منطقهم، ووضوح أفكارهم ظلت مجهولة لدى الإسبانيين. وفي انطواء الإسبان على أنفسهم ظلوا محدودين أساساً بواقع العالم الذي تطأه أقدامهم، والذي لا مهرب منه سوى عبر البحر الذي خذلهم.

تأثر الأدب الإسباني قليلاً بعصر النهضة ولم يتأثر مطلقاً بعصر الإصلاح وبلغ محطة وقوف تماماً قبل اكتشاف أمريكا وبالذات في أعمال خوان دي مينا ١٤٥٦ ـ ١٥١١ ولمدة مئتي عام بعد ذلك، أي خلال القرن الخامس عشر، والسادس عشر، أو حتى عصر غونغورا فإن الذوق القديم المتميز بمصادره، المحدود في وسائله، قد أسلم أنفاسه.

والتأثير الإيطالي أخذ في التصاعد كما يقول (كوينتانا) في تقديم مختاراته من الشعر القشطالي (١٨١٧.)

إن التقطيع الثماني الشعري المقفى كان يلائم الغزليات وقصائد الحكمة القصيرة أكثر مما يلائم طموحات بعض القصائد. ولا يمكن دعم هذا النهج دون الوقوع في السماجة والفجاجة كما أدرك ذلك خوان مينا نفسه. هو نهج لا يلائم الأفكار السامية، الحية. ولا يستجيب لقوة وحرارة المشاعر ولا يتوفر له الانسجام ولا التنوع، وهي صفات لا يمكننا أن نعتبر الشاعر شاعراً بدونها وقد كانت غائبة عن هذا الشعر.

ولكن كريستوبال دي كاستيليخو يقول في نقد مرير عنيف (إن تجديدات البتراركين كما يسميهم ـ لا تقارن إلا بما أدخله لوثر على الديانة المسيحية.)

أسماء كثيرة يزخر بها الشعر الإسباني جاءت بعد انهيار الأساليب القديمة. بعضها من أعظم ما يحفل به تاريخ الأدب الإسباني من أسماء. كلهم كانوا يعملون بالطريقة التي يرونها لكي يوسعوا ويغنوا مصادر اللغة العامة وعلم العروض.

وقد تغنى فرناندو دي هريرا بعظمة إسبانيا الإمبراطورية. وثمة أيضاً المتصوف لويس دي ليون. وضمن البقية الباقية القديسة تيريزا، أعظم شخصية في تاريخ التصوف الإسباني. شعرها قليل لا يزيد على ثلاثين قطعة. جاهلة بالنحو، والمنطق، وبكل شيء، ولكن صرخة الروح لديها تنبثق مباشرة من

القلب، تبدو معها، وكأنها صوتنا المتوجع المعذب يصرخ في آذاننا. هو الإيقاع نفسه المعهود، المنطلق من قيود العقل، المتردد في الألوان والألحان الحادة اللامعة والخطوط المعذبة من رسوم الغريقو.

لتهرب! إن الأفكار التي تأتي إلى إسبانيا تتوقف ثم تقفز إلى أعلى..

يقول أونامونو في القرن الشعرين (أني أواصل وأتابع، بما يسميه التأكيد التعسفي بلا توثيق، بلا أدلة، خارج المنطق الأوربي الحديث، مزدرياً لمناهجه.)

ولكن قرب نهاية القرن السادس عشر حدث رد الفعل الإسباني المعهود.

من العجيب، ومن المهم أن نلاحظ كيف يجيب حكيم آخر معروف باعتداله وميله إلى القبول والإذعان هو (كوينتانا) وكيف يصبح فعلاً للمرة الأولى متحمساً لموضوعه وكيف يتوهج أسلوبه حين يسجل:

في تلك الفترة الواقعة ما بين ١٥٧٠ - ١٥٨٠ وتجاوباً مع شباب غونغورا ولوب دي فيجا ظهر أن هناك اهتماماً جديداً يريد أن يعبر عن نفسه، ويبرز في ذلك النمط من الحكايات الشعرية القديمة مجرداً من الصناعة اللفظية والعنف اللذين لازما مظاهر تقليد أساليب الآخرين.

لقد بدا مؤلفوها غير مكترثين بما كانت عليه أماديح

هـوراس، وأغاني بـترارك وأخذوا يؤلفـون مستجيبـين لنـوازعهم الفطرية، أكثر من الاستجابة لقواعد الفن. وهذه (الرومانسس) لا تبلغ سمو أماديح ليون، هريرا، ريـوخا، وتعقـدها. ولكنها كـانت أغانينـا، وشعرنـا الغنـائي وفيهـا تجـد المـوسيقى نـبراتهـا الحقيقيـة. كانت تلك الأغـاني التي يسمعها المرء في الليـل تغنى عند النوافذ أو الشوارع على أصوات الهـارپ أو القيثار.

فيها تعابير أجمل وأقوى. عبقرية. ومفاجـآت لطيفـة أكثر من أي شعـر آخـر يقف إلى جـانبهـا ولكن من العجيب أنـه خـلال سنـوات قليلة من إحياء هـذا الذوق الـذي جعل الشعـر شعبيـاً وخلصه من حدود التقليـد الذي بلغـه عند الأسـلاف القدامى، ساعد هـذا الإحياء أيضـاً في أن يجعل الشعـر حافـلاً بالشـوائب والنواقص فوقع التخلي عنه بالسهـولة نفسهـا التي كان قـد أعيد إليه اعتباره بها..

وكان غونغورا الرجل.

كان لويس غـونغورا الشـاعر الغنـائي الذي أوصـل المغامـرة الجديدة إلى أقصى درجات العطاء والإثمار. ثم قرر أن يمضي فيها قـدماً من فـوقها، ومن خلفهـا لمجرد الـرغبة في إثـارة الـدهشـة والاستغراب.

غونغورا هو الشاعر الإسباني الـوحيد الـذي ما تـزال إبداعـاته المنتمية إلى القرن السـابع عشر تثير اهتمامـاً حياً في نفـوسنا حتى الآن. وهـو واحـد من قلة قليلة من الشعـراء الإسبـان الـذين شاعت لهم شهرة عالمية، ونوعية من العظمة باقية خالدة. تـأمّل

صورته. ذقن عميق غارق في رباط عنقه. جبهة كأنها صخرة جبل طارق. نظرته مضحكة نوعاً ولكنها رائعة، هذا إن لم نقل إنها لا تقهر. وشخصيته لو تمثلت في جزيرة قوية فلا تشبه شيئاً كما تشبه خريطة إسبانيا نفسها.

هناك تلتقي بالروح التي ساندت لوركا في عصرنا الحاضر..

أستاذ في فن الحكايات الشعرية وأحد العظام الكبار في فن السخرية والهجاء.

لقد أقام غونغورا لنفسه سمعة رهيبة حين جلس في أواخر عمره ليسمو بنبرات وإيقاعات الشعر الإسباني. يغنيه بالصور، ويزوده بثقافة جديدة، وأفكار حديثة ويغني اللغة بتلك الإيقاعات والترديدات التي تميزه عن النثر. هو الطموح نفسه الذي أوحى إلى خوان دي مينا، وفرناندو دي هريرا. ولكن كان ينقص غونغورا الثقافة والاعتدال اللذين توفرا لسابقيه على حد قولهم.

ليكن غونغورا على ما هو عليه. فقد استمرّ في أواخر أيامه يكتب الرومانسس المحبوبة مطورا أسلوباً صعباً، طناناً رناناً وملهباً عصره بهذا الاتجاه الذي عرف باسم (الكلتورالزم). ولما كان غونغورا أكبر الممثلين لهذا الاتجاه فقد عرف أيضاً باسم (الغنغورزم) وماذا أيضاً؟ سوى الهروب إلى أعلى، مثلما هو في قصائده في القديسة تيريزا.

فعندما وجد غونغورا نفسه محاصراً بالقديم، ولم تكن له رغبة

التراجع لكي يستعيد الأساليب الإيطالية، وجد خلاصه في طريقة قفز غير منطقية، كان فيها رائد عصرنا. لم يستطع الرجوع إلى اللاتين ولا إلى الإغريق ولا إلى الإيطالين، وكذلك نحو الفرنسيين. لذلك قفز إلى أعلى نحو اللامنطقي. إلى خيوط الغريقو المعذبة. وهكذا، عندما قام لوزان والأدباء الآخرون، بعد قرن من الزمان، يستعيدون الذوق القديم، وينذرون أنفسهم لتهديم هذه الطائفة، ونتائج أعمالها، استهلوا عملهم بالمؤسس،ونظروا إلى غونغورا على أنه والشاعر البغيض الكريه شيء واحد.

وكان على لوركا، في عصرنا هذا، أن يجد الحل، ومثل غونغورا عندما كان شاباً تبنى لوركا الأساليب الإسبانية القديمة. ولقد أخذتُ قصيدته في رثاء مصارع الثيران مجالاً للتناول كخاتمة لكل هذه الملاحظات التي أسلفت.

كان هناك شك راسخ يهيمن على العقول الإسبانية في أن أوزانهم الشعرية لا تتوفر على رقة لائقة ومرونة كافية لتتحمل قلق العصر. غير أن لوركا ـ مستنداً في ذلك إلى أنوار فكر القرن العشرين ـ اكتشف في القديم العتيق من الصيغ والأشكال الجوهر الحقيقي للمعاصر. واقعية وفورية وحيوية في الصور تدعو الذهن الى أن يستيقظ، هذه الميكانيكية الحديثة وجدها لوركا حاضرة، طوع يديه. لقد أمسك بالتقاليد القديمة وعمل معها في عصر ملائم بما لم يستطع أن يقوم به الآخرون، حتى استطاع أن يطوعها دون استعارة، لتحمل ما يريد، كما جاءته

عبر العصور، بكـراً، حارة، غـير مثقلة بالانحـرافات والبهـارج والزخارف التقليدية. والعالم من جديد تحت أبصارنا.

إن اللذة الفريدة التي يستشعرها المرء في تقطيعـات الكثير من قصـائـده في هـذا الكتـاب تحتفظ بـالنـوعيـة الغنـائيـة للشعـر الإسبـاني، ولمسة الـرتابـة أيضـاً التي هي من خصـائص الأغنيـة البدائية التي جرى تقصيرها هنا.

أولى هذه الحكايات الشعرية هي قصيدة الزوجة الخـائنة التي يجـري فيها اللعب اللفـظي حول حـرف (e) وفي قصيدتـه (الغالية والريح) يجري اللعب حول الحرف (o) وفي قصيدة الحرس الوطني حول الحرف (a). وهذه كلها تأتي رأساً من التأثر بملحمة (السيد.)

إن المقطـع الأول من قصيدة لوركا في رثاء مصارع الثيران، وهي أعظم قصائده، يتردد فيه، عقب كل شطرين، عبارة (تمام الخامسة عند المساء.)

هذا الترديد فتن لوركا. إنه يعطي الروح لأبياته. إنه الدقة، والآنية والحتمية. يعطي الساعة التي ما تزال في فسحة النهـار وإن مـالت به إلى الغـروب. ولكـن بـالإضـافـة إلى ذلـك فـإن هـذه الترديدة في حد ذاتها أغنية، وبغير قراءة لوركا بصوت عال، فإن الروح الحقيقية للشعر الإسباني القديم والجديد لا يمكن أن تفهم حق الفهم. ولكن هـذا الضغط عـلى المقـطع الأول وهـو كلمـة الخامسة هو أيضاً صوت صاف من أصـوات الموسيقى الـبربريـة. دقات قلب أغنية الرجل. في تمام الخامسة عند المساء. ما هي هذه

الخامسة، إنها الـزمن، ولا زمن، وهي في الوقت نفسـه الأبديـة. كل دقيقة هي الأبد، هناك العزف على القيثـار بقبضة اليـد دون أن يكون لك مهرب من حزنه ووجعه. هناك حس النهاية يترجم إلى موسيقى. قدرية إسبانيا، وفورة حياتها وأغانيها. في الخامسة عند المساء، قتل ميجاس. قتله قرن ثور في الخامسة وجـد نهايته.

هذا هو الواقع المؤلم، هذا هو الـواقع الصـوفي ولماذا بـالضبط عنـد تمـام الخـامسـة مسـاء إن سر أي لحـظة متـأكـد. إن روح غونغورا هنـاك، ورنين الكلمات الغـامض، هناك أيضـاً كثير من أمثلة لوركا، لا بد أن تكون قد طافت في ذهن الشـاعر القـديم حين كان يمد حبال بحوره القديمة. كانت أفكاره القديمـة ترفض أن تتبنى الأساليب المتأثرة بأدب الـطليان التي تبنـاها أسـلافه إلى أن تتكسر الكلمات كـما يتكسر الجسر تحت وطـأتـه، ويسقط هـو أيضاً ضمن الحطام. بحكمة.

بعد عامين من هذا الحادث، نظر الإسبان إلى رجل قتل بهذه الطريقة على أنه المقصود بموضوعها. لا اعتبـار للفعل هنـا. كان رجلاً، وكان قتيلاً. التجرد الأخـلاقي نفسه، التحـرر نفسه من الأحكام الأخلاقية المسبقة التي تطبع وتميز ملحمة السيـد وكتاب الحب الطيب. وهي القدرة نفسهـا لصنع الشعـر المحلي والآني. هي الـواقعيـة نفسهـا، وركـوب الـواقـع، ولا واقعيـة أكـثر من مصارع ثيران أن يـركبه كـما هو، لا كـما يمكن أن يرغب فيـه أو يـريده، مبـاشرة إلى أعلى، إلى الأنـوار التي يقبلها الشعـر ويعيد صبها وصوغها. هذا هو لوركا.

وفي قصيدة الزوجة الخائنة ينعكس العزوف نفسه، وقلة الاكتراث والواقعية، والتحفظ. فالغجري يمتلك البطلة، والنشوة التي حصل عليها، والتي تتحدث هي بها إليه، نشوة حقيقية. ولكنها نجحت في إيهامه أنها عذراء، فاكتشف أنها متزوجة، فاستمتع بها ودفع ثمن هذه المتعة، وقرر أن لا يضاجعها مرة أخرى، لأنها ذات بعل. لقد تصرف كغجري أصيل، تماماً مثل تلك الأغنية التي يرددها أحد الرجال في أعالي البرينيه:

فتاة لطيفة
اطلت من شرفتها
سألتني روحي
فأعطيتها قلبي
سألتني روحي
فقلت وداعاً. . .

أعطاها قلبه ولكنها كانت تصر على أن يمنحها روحه، ولما كان غير قادر على ذلك ودعها ورحل.

حين نقرأ لوركا فإن تاريخ إسبانيا كله يجب أن ينبعث في أذهاننا. القديسة تيريزا باقتحاماتها الروحية ورسوخها، وعفتها، ولكن أيضاً بالواقعية الإسبانية المعهودة.

يقول مادرياجا إن الشعر الإسباني هو فوق سطح الفكر وتحته. ومن السطحية أن يقع الحديث على لوركا على أنه شاعر حسي. هو واقعي أحاسيسه وواقعي جسده، ولكنه بعيد كل

البعـد عن الصـورة التي تعـطى للحسي. هـذا المستـوى من الاستقرار العاطفي البارد هو الذي انتج مـا تتسم به الكـوبلات من عفة وطهر، من نوع القطعة التي قدّمنـاها والتي يـدخل نـوعها في كل أعمال لوركا.

فلنحسن القـراءة. فالعفـة الثلجية للعقـل الإسباني تـأتي عبر واقع الحدث الذي لا يمكن الإفلات منه عند وقـوعه أو التهـرب منه وتجنبه قبل وقوعه. نعم، إنه يعـطي جسده، ولكن لن يعـطي روحه مطلقاً. الحقيقتان، الأرض والـروح. بين هـاتين يتـأرجح الإسباني متشبّثاً بما اختار.

هذه هي التأثيرات التي صنعت لوركـا. لقد صهـرت الصيغ القديمة وأعـدت للغناء. لقـد أنفق الإنسان حيـاته مغنيـاً. تلك عظمة الشعـر المنسية. إنـه صنع لكي يغنى. ولكنـه انفصل عن اللغة بسبب المتحذلقين..

لقـد شرف لوركا إسبانيا.

إن الاستقـامـة الفـطريـة التي يتميـز بهـا الشعب الإسبـاني، والشعب نفسـه الذي حفظ سلوكـه الأصيل في الحيـاة، في صيغ شعرية تقليدية، أظهر له لوركا أن هـذه الأساليب وتلك الأذواق قابلة لكل الظلال الرقيقة دون أن تفقد لمسة الواقـع الذي أنكـر عليها في زمانها.

في هـذا الغمـوض الـذي يلف بعض كلماتـه، وفي هـذه الحكايات الشعرية، فإن القصائد التاريخية الموجهة إلى القديسـين

تـظهر كيف أن الحـديث يكمل الـطرق والمنـاهـج القـديمـة التي ظهرت في قصة (السيد) وكتاب الحب الـطيب. لقد قـاد المعارك التي بدأها خوان دي مينا وتابعها غونغورا وانتهى بها لـوركا إلى النصر.

ولد فدريكو غارثيـا لوركـا سنة ١٨٩٩ قـرب غرنـاطة. وقـد انتج أعمالاً رفيعة المستوى في الشعر والمسرح والنثر خـلال الفترة التي تمتـد من الثامنـة حتى سنة وفـاتـه ١٩٣٦ وهـو في السـابعـة والثـلاثين من العمـر. لقـد كـان عـازف بيـانـو. ومنـظماً لفـرق مسرحية، وفولكلورياً متميزاً بمعرفته للأغاني الشعبية الرفيعة.

لقـد رويت عنه حكـايات كثـيرة. وكان محبـوباً من الشعب. ولعل مقتله على يد الفرق الفاشستية مما كان يتمناه.

أن يموت فوق قرن الثور. إذا لم يتمكّن المرء من أن يغرز سيفه في قلبه قبل أن ينطحه. ومثل كثير من العباقرة لم ينتبه إليه في حياته إلا قليلاً، ولكنه ترك لنا سـلاحاً يمكننـا بواسـطته أن نـدافع عن أفكارنا ومعتقداتنا، ترك لنا إيماناً حديثاً ربمـا ما يـزال الشعور بـه في بقية أنحاء العـالم غامضـاً ولكنه مستيقظ اليوم هناك، يقف في تحد أبيّ للدمار هناك.

وبهذا الموقف يعيش لوركا. . .

لــوركا

ج. ب. تــرند

يستطيع بعض الذين كتبوا عن لـوركا أن يزكوا أنفسهم لدى قـرائهم، بدعـوى أنهم لم يلتقـوا بـالشـاعـر، ولم يتعـرفـوا عليـه شخصيـاً. وهـم يعنـون بـذلـك عـلى مـا أظن أنهم لم ينبهـروا بشخصه، ولا بنظرات السائح إلى مدينة غرناطة. وهكذا يمكنهم أن يروا لوركـا في جملته، وإسبـانيا في جملتهـا، نظرة مـوضوعيـة مجردة، ثابتة راسخة.

أما أنا فلا يتوفر لي شيء من هذه المـزايا. فـأنا أعـرف لوركـا شخصياً حين كان في بداياته وطفت بأرجاء إسبـانيا، ممـا جعلني أعلم علم اليقـين أننا لا يمكن أن نـراهـا في جملتهـا نـظرة كليـة شاملة ثابتة راسخة. أما الحقيقة حول غرنـاطة فقـد لخصها لـوركا نفســه بقوله: (انها فردوس مغلق دون الكثرة، وحديقة مفتوحـة للقلة). وبحكم الصدفة، أو الحظ السعيد، حدث أن كنت أحـد أفراد هذه الفئة القليلة.

لقد وصفت لقائي الأول بلوركـا في مناسبـات أخرى. وهـو يرن الآن في ذاكرتي رومـانتيكياً بـأكثر ممـا يمكن تصديق وقـوعه. ولكنه كان حقيقة وكان في سنة ١٩١٩. كانت غرناطـة تعيش في ذلـك الوقت حيـاتها الخـاصة بـلا سواح، وفي أوضـاع يبدو أنها

عـادية، ولكن الأيـام اثبتت فيها بعـد أنها استثنائيـة. ليس هناك راديو. والغرامفون كان في أول ظهوره ببوقه الهزيل الضئيل. أما الشعر فكان يلقى بين الأصدقاء بصوت عال، والحدائق مفتوحة لتقديم الشعر والموسيقى.

كانت حفلة (كونشرتـو) تقدم في ذلـك المسـاء بنـادي الفنون الجميلة. وكـانت الفـرقـة تتـألف من ثـلاثي، ممـا كـان يسميـه شكسبير (الآلات الرنانة). عـودان وقيثار. وكـان (فالا) الملحن المـوسيقي الشهير حـاضراً هنـاك بين الجمهـور. كان هـو الـذي أحضرني إلى هذا الحفل. وإن بدا بالطبع أننـا نتوجـه بعد ذلـك إلى بستان أحد الأفراد، في أعتق أحياء غـرناطـة وأكثرهـا طابعـاً محلياً. وهو حي (البيازين). كان ذلـك في منتصف الليل، وكنـا نتسكع في الشارع الرئيسي نأكل التين الشوكي الذي اشـترى لنا أحدهم منه حملاً. ثم تابعنا الطريق المنحـدر بشوارعـه المرصـوفة بـالحصى، حتى انتهينا إلى بـاب عادي بسيـط في جـدار شـديـد الارتفاع يفتح على حديقة معتمة تملأ جوها رقرقة المياه الجارية.

كان الموسيقيون الثلاثـة يتصدرون المكـان ويقدمـون شيئاً من برامجهم مرة أخرى. وخاصة القطع التي قام بتلحينها (فالا). ثم دعي أحـد الشعراء إلى إلقـاء الشعر، فقـرأ شيئاً من شعـر فيـلا سبيزا بطريقة خطابية، وبتقطيعات ووقفات متكلفـة، وقد تلعثم القـارىء مرة أو مـرتين ثم اسـترد قـواه، وعـاد إلى الالقـاء حتى حانت اللحظة المرعبة.

حين ارتفع صـوت أجش من تلك الأصوات النمـوذجية التي

نشأت على جفاف الحلق بسبب ما أسرفت في تعاطيه من الأنبذة الجافة، وأخذ يقلد الإيقاعات بما أثار ضحك الحاضرين، وأدى بالشاعر المسكين إلى الاختفاء وإن شوهد بعد ذلك يجلس قرب مائدة فوقها (دمجانات) من النبيذ الجاف. وأذكر أن شخصاً لطيفاً عانقني وسألني باللغة الألمانية أن أرشده إلى ناشر (*Gesammelte Werke*) من تأليف ولتر باتر.

ثم سادنا الهدوء، وأخذ شاب خجول يقرأ الشعر بطريقة ناعمة، دافئة مشوقة، بعيدة عن الخطابية. وكان ذلك الصوت الغامض الدافىء هو صوت فيدريكو غارثيا لوركا. كما وصفه الشاعر (جيراردو ديجو). قرأ قصيدة تعتمد الحكاية (بالاد) ذات صور باهرة، ولكنها واضحة. وسألت عنه من هو؟ فقالوا فيدريكو غارثيا لوركا. وعليك أن تقابله. وانتهى المساء على الرابعة صباحاً. وأنا والشاعر، ذراعاً في ذراع، يساعد كل منا الآخر في شوارع البيازين المنحدرة حتى الشارع الرئيسي. ثم إلى أسفل هضبة الحمراء. ليلة يا لها من ليلة ليلاء.

كان ذلك مدخلي إلى الشعر الإسباني. ولحق به في العام التالي كتاب اسمه (كتاب القصائد) بتوقيع الشاعر وإهدائه. كتاب عزيز محفوظ عندي خلف الرفوف حتى لا تقع عليه العين. وقد قمت على الفور بتقديم عرض عن الكتاب في مقال حررته، ورأى فيه أحد المفهرسين الأمريكين المقال الأول الذي يكتب عن فيدريكو غاريثا لوركا خارج إسبانيا. وقد أعيدت كتابة المقال ليكون كتاباً، وأنا أستشهد هنا ببعض ما ورد فيه.

(قيل إن السائح المتشرد هو آخر من يحق له أن يدعي أنه اكتشف شاعراً جديداً. وينبغي أن أعترف أني فتحت كتاب السيد غارثيا لوركا وكثير من الشكوك تساورني. لقد اقتربت من شعره في ظروف يمكن القول عنها إنها استثنائية حتى ليبدو أنها لن تتكرر. فأنا أخشى أن التقي بهذا الشعر مرة أخرى حروفاً مطبوعة فوق صفحات كتاب.في تلك الزاوية من أوربا التي ينتمي إليها هذا الشاعر. فإن الشعر كالموسيقى شيء ينبغي أن يؤدى ويقدم للناس وأن يقرأ بصوت عال في البساتين في ليالي الصيف. في مثل هذه الملابسات تبدو (بلاد العرب) كما يصفها ولتر دي لا ماري حقيقية. ولكي يفهم القارىء الإنجليزي لوركا عليه أن يبدأ بالقول إن القصيدة الإنجليزية قد انتهت لديه وعليه أن يشجب منزلقات تياراتها وعليه أن يصغي إلى العود العجيب يعزف فوق المصاطب الخضراء وأن يهتف عالياً بأحزانه ومسراته في أحضان سكون الليل، بين العازفين بأثوابهم الحريرية الخاصة وشعرهم الفاحم.

هذه هي الخلفية التي كانت وراء مشهد تقديم شعر لوركا. وتجربتها بهذا المعنى تجربة مركبة، والصفحات المطبوعة التي تواجهني اليوم ليست إلا جزءاً منها.

(ليس للشاعر الحق في أن يتوقع منك أن تعرف الزاوية التي يشغلها من هذا العالم، ولكن من حقه أن يتوقع منك أن تنظر إلى الأشياء من وجهة نظره، إذا كنت قادراً على ذلك. ولكي تنهض بهذا العبء عليك أن تعرف ما يقوم به معاصروه من

أعمال، وما يؤدونـه من أدوار، وخاصـة المتقدمـين عليه في السن من معاصريه. عليك أن تتحقق من بيئته الشعـرية التي نشـأ فيها وتكتشف ما سمع وما قرأ من أشعار..

يمكن القول بأن بيئة الشاعر الإسباني كانت تقوم عـلى تيارين رافـدين. هنـاك شعــر تـرنيـمات الأطفـال، وأغــاني الالغـاز والـطرائف، ثم تلك الأغنيـات القصـيرة المعـروفـة بـاسم (*Cantares*) وتلك التي يغنيهـا الناس في مـوطن غارثيـا لوركـا (بلاد العرب) بمصـاحبة القيثـار. ليس ذلك القيثـار المعروف في الأسطورة الوطنية، ولكنه القيثار الذي يعزف بجدّيـة ورصانـة. وفي الجـانب الآخر كـان هناك روبـين داريو، وفيـلا سبيـزا مـع بعض الشعراء المعاصرين مثل انطونيو ماشادو، وأخيه مـانويـل، والريكودي ميسـا وفالي اانكـلان وخوان رامـون خمينس. وكانت السـاحة متسعـة اتساع إسبـانيا والبلدان النـاطقة بـالإسبانيـة في أمـريكا. وثمـة أمكنـة كثيرة للشعـراء لكي يستثمـروا زوايـاهم الخاصة في استقلال تام. وكانت زاوية غارثيا لوركا مكاناً حـافلاً بالأشجار ومساقط المياه والأحلام وألعاب الأطفال.

وقـد كان الشعـر في البيئة التي ولـد فيهـا لـوركـا من المـزايـا الاجتماعية التي تزيد من أقدار أصحابها. وقد أبلغ أحد الشعراء أنـه يكتب شعراً لكي يحبـه الناس، وتمثـل هذه الـرغبة شيئـاً في تفسير شعره.

(إني أكتب من أجـل أن يحبني الناس. ومن أجـل هذا الحب

فقط كتبت مسرحياتي وقصائدي وسأواصل كتابتي لها لأني في حاجة إلى حب الناس.)

ويمضي العرض قائلاً (إنه لمن الصعب لأجنبي أن يحكم. ولكن هذه الأبيات تبدو أقل استغراقاً في الذكرى من أي كتب شعرية أولى. هناك ذكريات بالطبع ولكنها ذكريات الصدى أكثر منها ذكريات مشاعر وأحاسيس. إنه من النادر أن يكتب هذا الشاعر شعر شعوب أخرى أو ينغمس في التصوف الشهواني في مشاعر شعوب أخرى، وهو لا يستعمل مطلقاً صيغاً ينبغي أن تملأ بالحشو. هناك تميز واضح غريب في كتاباته ومع ذلك فهي مؤلفة كقاعدة عامة من بساطة ملتزمة.)

ذلك الاستعراض كان ضرباً من طيش الشباب وحماقاته، كان تصويباً في الظلام ربما ـ في ظلام بساتين غرناطة ـ ولكني لا أرغب في سحبه أو التنصل منه. فأنا لم أعلم في ذلك الوقت أن لوركا لم يكن وحده. وكان من الصعوبة بمكان الفطنة إلى ذلك خارج البلدان الناطقة بالإسبانية. وأنه كان، أو صار فيها بعد، عضواً في مجموعة لامعة من الشعراء الإسبان المعاصرين، هي ألمع مجموعة عرفت منذ ما يقرب من ثلاثمئة سنة. وإن كانت هذه المجموعة الآن، ونتيجة للحرب الأهلية والملاحقة التي تبعتها، قد مات كثيرون من أفرادها أو خرجوا إلى المنفى. وقد صدر حول هذه المجموعة كتاب من أهم الكتب بعنوان (اللوح الثلاثي للتضحية) تأليف غوليرم دي توريه الذي نشر فيها بعد الأعمال الكاملة للوركا في مدينة بيونس أيرس..

هذا الإحياء للشعر الإسباني لحق إحياء القصة القصيرة الذي بدأ في ١٨٨٦. وأجمل صفحات بيريز غالدوز وأبرز شخصياته النموذجية تقف في ظني على مستوى الأعمال العظيمة للكتاب الروبيس وأغلب أعمال هذا الكاتب لم تترجم باستثناء عملين له ترجما حديثاً. وبعد القصة جاءت المقالة. فأوضاع الجمود والخيبات والإحباط والفشل التي أدت إليه الهزيمة في الحرب الإسبانية الأمريكية ١٨٩٨ حفزت أونا مونو، وكتّاب المقالة المعاصرين له إلى كتابه أروع المقالات. بينما أدى التعاطف الجديد الذي أبداه الناطقون بالإسبانية في البلدان الأمريكية نحو الشعب الإسباني بالإسبان أيضاً إلى أن يقرأوا شاعر أمريكا الوسطى (روبين داريو). لقد ثور (روبين) أساليب نظم الشعر بطريقة تشبه إلى حد ما الطريقة التي اتبعها (سوينبرن) في الشعر الإنجليزي. ورغم أن الشعراء الإسبان لم يتبعوه في موضوعاته الباريسية الإغريقية أو في امتداد مواصفاته الأمريكية الإسبانية ولكنهم تعلموا منه كيف يكتبون الوزن الإسكندري الثماني المقاطع والدكامتر السداسي المقاطع وأشكال أخرى من الأوزان والصيغ التي لم تكن معروفة أو مستعملة في اللغة الإسبانية. ومن الوجهة الشكلية بدأ الجميع يكتبون على الطريقة التي يكتب بها (روبين داريو) رغم أنهم من جهة أخرى ظلوا يشبهون شعراءهم وكتاب مقالاتهم وفلاسفتهم مثل (أونا مونو) الذي كتب بعض (السوناتات) التي تمثل شقاً في الجدار، غير أن جذوره ظلت مغروسة بثبات في أرض إسبانيا، وفي أفكار الحياة اليومية الإسبانية.

وكان أول حصاد الشعر الجديد في إسبانيا هو الشاعر خوان رامون خمينس رغم أن بعض ثمانياته ترن رنين (روبين داريو)، فلم يلبث أن صار شيئاً متميزاً مختلفاً، أكثر كمالاً، وأكثر رقة وصقلاً. وأكثر نفاذاً إلى النفس. وقد تميّز بكون شعري خاص به، وهو ما يزال الشخصية الرئيسية بين جميع الشعراء الإسبان المعاصرين. ولو أن مدريد كانت تتجهم في وجهه لأنه فضل المنفى على العيش في ظل حكم الجنرال فرانكو. ثم هناك أيضاً أنطونيو ماتشادو الذي تطور في اتجاهات لم يلتق فيها بأحد غيره. لقد تابع أروقة رياح عقليته الخاصة، مرتفعات قشطالة الرحبة برياحها العاصفة، الهجاء الاجتماعي، وبواكير الفلسفة الوجودية لمعلم عظيم خيالي ابتدعه الشاعر نفسه.

ينتمي لوركا إلى جيل أصغر من هذا الجيل. لقد ولد قرب غرناطة، في أواخر القرن التاسع عشر، وكان يحب أن يخفي تاريخ ميلاده، ويتركه بلا تحديد. وهناك شيء قليل، من آثار (روبين داريو) لديه. وربما لا نعثر على هذا القليل حتى في المرات النادرة التي كتب فيها الوزن السكندري الثماني المقاطع مثل قصيدته في تمجيد سلفاتور دالي. وهو مثل معاصريه، كان النظم المفضل لديه هو هذا الذي يعتمد الشطر الثماني المقاطع مع شيء من التنويع في النبرات، وتقفية الشعر على حروف اللين لا على الحروف الساكنة. واستعمال القافية التي تعتمد الإيقاع السجعي أكثر من اعتمادها على القافية التقليدية الكاملةوهو من المكاسب الكبيرة التي تميز بها الشعر الإسباني على غيره من شعر

اللغات الأخرى. وقد بدأنا نستعمله في الإنجليزية، ولكننا ما نزال نجد أن القافية غير الكاملة في أسلوب (أوين) تلائمنا أكثر. أما في إسبانيا فإن الإيقاع السجعي استعمله الشعراء طوال ثمانية قرون والشجع لا يستبعد القافية التي تحتفظ بقيمتها في خلق تأثيرات معينة، ولكنه ينقذ الشعر من تعسف القافية في لغة تسهل فيها التقفية التي تسرف في رقتها ومقاطعها الثنائية. بينما يساعد السجع طبيعية النظم في إطارات مسافات الكلام الشعبي بصفة عامة.

وما يميز لوركا عن معاصريه أنه كان يتبع إيحاءات واستدعاءات ما تعطيه له الكلمة أو الشطر من الشعر. هذا قاده إلى النظم الشعبي، وإلى المسرح في الشعر، وفوق كل ذلك قاده إلى الحكايات الشعرية (بالاد) وديوانه حول حكايات الغجر وعاداتهم وتقاليدهم في الجنوب الإسباني المعروف باسم (الرومانسيرو جيتانو) سيظل ـ على أقوى الاحتمالات ـ أعظم إنجازاته الشعرية وأخلدها.

. . . . . .

كثير من قراء لوركا ونقاده حاولوا أن يضعوه في إسبانيا (الأسطورة السوداء)، إسبانيا الدم، والشهوة، والموت، وكل الكلمات والمصطلحات التي تنتهي (بالإزم). واعترف أنه منذ زيارتي الطويلة الأولى التي قمت بها سنة ١٩١٩ حتى الحرب الأهلية في ١٩٣٦، قد أخذت الأمور في إسبانيا كما وجدتها على حقيقتها فرأيت الأشياء الإسبانية، والطرق الإسبانية كأمور

طبيعية، ولم أرحل للبحث عن الكلمات التي تنتهي «(بالإزم)». في سنة ١٩١٩، وبعد أن أمضيت أربع سنوات ونصف في الزي العسكري بدت لي الطرق الإسبانية لا عادية فقط بل ودية وممتعة أيضاً. ولئن بدت حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨ تصاعدا في الرعب، فإن الحوادث المخيفة التي يذهب ضحيتها بعض الأصدقاء لم تجعل إسبانيا تبدو بلد حرب وفسق، ولكن بلد العهد الجديد من التعقل.

ولكن العهد الجديد الذي يسوده العقل لم يحن أوانه بعد. بل لعله الآن يبدو أبعد مما كان. وما يتوفر لنا الآن هو عصر من التصوف الذي يعبر عن نفسه في تحليلات نفسية غير علمية، وفي لاهوتية شعبية غير مقنعة. وهناك مكان لكل هذا، لو كانت هذه صادقة وحقيقية وأصيلة، ولكن لا أحد منها يساعدنا على التمييز بين الشعر الجيد أو الرديء، وإن أي محاولة لاستخلاص مضامين ومعاني قصائد من قبل عاشق للتحليل النفسي أو لاهوتي شعبي، خليقة بأن تضللنا. هذا إذا لم تلجمها الشواهد من مصادر أخرى. فكلمة (أخضر) نظر إليها على أنها رمز نفساني، ولكن عملياً، فإن لوركا حين يقول إن الشيء أخضر فنحن نفهم أنه (أخضر). وأن الأمر هو هكذا. ولم يظهر لنا أنه كان بوعي وعن تصميم يرمز إلى أي شيء. والحكاية الشعرية (تمارا) والقديسة أولالا قدمت على أنها من دلالات انشغال لوركا بمشكلة الجنس، وفوق كل شيء هناك قصيدة (بالاد) الزوجة الخائنة. وفعلا فإن دورة هذه القصيدة هي قمة السلوك

الغجري في أرفع مستوياته. وحين تأمل الغجري ما تم بينه وبين هذه الزوجة الخائنة، رأى أنه تصرف كما ينبغي لأي غجري أصيل أن يتصرف، فقدم لرفيقته هدية، وقال أنه لم يكن يعلم أنها متزوجة. أن لوركا الذي أعرفه لم يكن منغمساً في هموم الجنس بل كان على العكس من ذلك تماماً.

وحكاية تمارا لدى الغجر جاءت أصلاً من العهد القديم. كانت أخت بسالوم ولكن اغتصبها أخوها ـ غير شقيقها ـ وهناك تمارا أخرى أسبق من هذه تزوجت (بأونان) ثم أغوت والد زوجها. يهوذا. أول هاتين القصتين وقعت في آذان أبناء العائلات عن طريق مربياتهم الوافدات من الأقاليم النائية هذا ما يخبرنا به الشاعر نفسه. كما أن هناك حكاية شعرية حول هذا الموضوع تستعمل ترنيمة سرير. لتنويم الأطفال. والكلمات الشرسة المعبرة عن الشوق إلى سفك الدماء، في ترنيمات الأطفال الإسبانية أمر ملحوظ. ولكن هل هي أكثر ظمأ إلى سفك الدماء من كلماتنا؟ مثل تلك القوافي المحبوبة في لعبة (الليمون والبرتقال).

ها هو قنديل ينيرك فوق السرير
وها هو ساطور لقطع رأسك

. . . .

لم تكن حكايات لوركا الشعرية عن الغجر هي أول ما نشر من شعر. فقد تقدمها (كتاب القصائد) في سنة ١٩٢١ الذي

أعــد المشهـد. (والأغــاني) التي ألقيت خــلال ١٩٢١ ـ ١٩٢٤ نشرت في عام ١٩٢٧ بدأت هي الأخـرى تمهد تـدريجياً لتقـديم نماذج إنسانيـة. والنماذج الإنسـانية هـذه كانت هنـاك في حياتهـا النابضة في (الرومانسيرو جيتانو) الذي بدأ فيه سنة ١٩٢٤ ولكن لم ينشره حتى سنـة ١٩٢٨. وفي قصيدة الغنـاء العميق ١٩٣١. هذه القصائد والدواوين ملأت المشهد ـ الذي أعدت لـه الأعمال الأولى ـ بالناس الحقيقيين الواقعيـين مثل الغجـر وتجار الخيـول. والمهربين، والحـرس الوطني أو المـدني. والحرس المـدني هم أكثر واقعية من غيرهـم ولـو أن أرواحهـم مثل خـوذاتهم المثلثة الـزوايا كانت من جلد. وعلى كـل حال فـأن جميع هـذه الحكايـات هي حكـايات السـاري في نومـه ـ رغم أن واحـدة فقط تحمـل هـذا العنـوان ـ فالحيـاة ما تـزال حلماً، والغجر قـد صيغـوا من النـور والبشرة البرونزية.

ينحـدر لوركـا من أسرة زراعية نـاجحة وكبـيرة. أمـه كـانت معلمة، ولكن بين أخواله وأعمامه أفـراد كانـوا على درجـة عاليـة من الاحاطة بـالشعر الشعبي، أمضى أحـد عشرة عامـاً أي ما يقـرب من ثلث عمره في كليـات جامعيـة كانت أولهـا ما عـرف بـإقامـة الطلاب في مـدريد ١٩١٨ ـ ١٩٢٨ حيث قـابل أعـظم شعراء جيله فقد كان رئيس الكلية دون البرتو خمنيس الـذي كان إلى جانب كونه رئيساً مثالياً لهذه الكلية، يتـوفر عـلى عبقريـة أن يجتذب إليها أحسن شعراء تلك الفترة.كان الشاعر الشهير اخوان رامون خمنيس، هو الذي خطط ورسم الحدائق الواقعة بين مباني

الكلية. وكان أونا مونو كثيراً ما يشاهد هناك وتسمع مشاركاته أثناء زياراته لمدريد. وبصفة خاصة بعد عودته من المنفى في سنة ١٩٣١. وكان أنطونيو ماتشادو وألفونسوريس من الزوار الدائمين وهكذا الشأن في هنريكو دي ميسا وبيريز دي أيالا، بينما كان مورينو فيلا، وبدرو ساليناس، وجورج غيلان واميليو برادوس كانوا في وقت واحد، أو في غيره موجودين بإقامة الكلية مع بونويل ورسام كان له تأثير معتبر على لوركا هو سلفاتور دالي..

وبعد عشر سنوات من الدراسة المتقطعة المفككة غير المنتظمة ولا المنهجية بما كان يعرف في إسبانيا باسم الدراسات الفلسفية الأدبية. تحول لوركا إلى أمريكا. وقيل أنه ذهب إلى هناك لكي يضع حداً لبعض علاقاته الغرامية ويمكن أن يكون هذا القول صحيحاً، أو لا يكون صحيحاً ومثل هذا القول قيل عن (روبرت بروك). وأمضى لوركا عاماً كاملاً في جامعة كولومبيا، بنيويورك. وكان المشهد الأمريكي في نظره وطرق الحياة الأمريكية شيئاً مضنياً أكثر ما كان الأمر في نظر (روبرت بروك) أو لدى خوان رامون خمينس في ١٩١٥. كل شيء (غير لاتيني) والروح اللطيفة الوحيدة ضمن الشعراء كانت تتمثل في شبح (والت وايتمان) بلحيته المليئة بالفراشات التي وصفها لوركا.

والجزء الوحيد الذي عرفه بحق، في نيويورك هو حي الزنوج، هارلم. وديوانه (شاعر في نيويورك) الذي تأثر فيه بشكل عميق بشعر وايتمان في الشكل ويصطبغ بالسريالية اصطباغاً عميقاً في مقارباته وتناولاته، نظر إليه كثير من النقاد الأجانب

على أنه أعظم إنجازاته الشعرية. يحتمل أن يكـون الأمر عـلى ما وصفـوا. ولكني أميل إلى الاتفـاق مع (غـولـيرم دي تـوري) أن ديوان (شاعر في نيويورك) هو عمل انتقالي. ولا ريب في أنه كان يقـوم بمـا يقـوم بـه غـيره من الشعـراء المعـاصرين لـه في أوربـا وأمريكا. ولكن هذه القصائـد هي أشد قصـائده حـزناً وأكـثرها إحساساً بالفاجعة. الشاعر في نيويورك كان روحاً ضائعـة ويمكن أن تجد تأكيداً لهذه النـظرة لدى نـاقد إسبـاني آخر هـو (خوسيـه برغمين) الذي نشر الطبعة الأولى من ديوان الشاعر في نيـويورك بـالمكسيك في سنـة ١٩٤٠ . ورآه (كتابـاً حدوديـاً). يقول (ليس للكلمات القيمة الواضحة والدقيقة التي تكتسبها عـادة في أحسن القصائد. فبينما هو يغني، إذ به يأخذ في التمتمة بكلمات الرعب، التي تبـدو فجأة كـما لو كـانت تـرنيـمات الأطفـال. ولكن الشيء الـذي يهزه بـين ذراعيه، بعض المخلوقـات غير الإنسـانية، هي كلب ميت أو دجـاجة ميتـة. والشاعـر في نيويـورك الـذي كـان شاعراً في غـرناطـة يتذكـر فردوسـه المفقود المؤلف من السـماوات والسواقي. ولكنه الآن غريب وحيد في مدينة غـريبة يعـود طفلاً مـرة أخرى. وكـان من الممكن أن يصرخ لـو كـان في وسعـه أن يفعل في هذا الكابوس الضخم.

وهرب لوركا من نيويورك. ووصل هافانـا وهو يـرقص رقصة الفالنس كما يقول عائداً نحو الحضارة. وفي كوبـا وجد نفسـه في وطنـه من جـديـد. لا لأن كـوبـا تتكلم الإسبـانيـة، ولكن لأن (الملونين) هناك أسعد حالاً وأكثر حياة طبيعيـة من أولئك الذين

يعيشون في الشمال قال له الشاعر الكوبي المولد (نحن لاتينيون) وتنفس لوركا هناك مرة أخرى . .

من المألوف، عند الحديث حول لوركا. أن يثار الحديث، حول انصرافه عن (الثقافة) واقتصاره على رؤية مجتمع المغنين والراقصين. هو بالتأكيد شغوف (بالغناء العميق)، الغناء الأندلسي وقد كتب ديواناً مستلهماً من هذا النوع من الغناء. ولكن الشغف (بالغناء العميق) لا يعني بحال الانصراف عن الثقافة.كثير من المثقفين كانوا يحضرون حفلات تقديم هذا اللون من الغناء كما كانوا يعيشون مجتمع الفنانين والمغنين والراقصين الأندلسيين، لا لأنهم قد سئموا (الثقافة) ولكن لأنهم يرغبون في أن يحصلوا على شيء من ثقافة شبه الجزيرة القديمة، ليس هناك مجال للحدس حول ذلك. لقد حدثنا لوركا بوضوح عما أسهم في صياغة شعره وعقله. وللشعر الشعبي نصيب كبير من ذلك. ولم يبدأ ذلك بالغناء العميق ولكن بنوع من الترنيمات وترقيصات الأطفال والتي كان هو يسميها (ناناس) وهي أغاني تؤديها الأمهات لتنويم الأطفال. وفي أواخر العشرينات جاب لوركا إسبانيا يجمع هذا اللون من الأغاني، وكون الانطباع بأن في إسبانيا يستعملون أشد الألحان حزناً وأحفلها بوصف سفك الدماء. ولكن هذا، كما رأينا، ينطبق على بلدان أخرى أيضاً. وأهم مغنيات هذا اللون هن النساء المربيات الوافدات من المناطق الداخلية. هذه المربيات والخادمات، قامت عبر أحقاب عديدة بدور هام في جلب الحكايات الشعرية والأغاني والقصص إلى بيوت العائلات

الموسرة والحكايات الشعرية الخاصة (جسيرنيلييو ودون برنارد دل كاربيو، تمار وعاشق تيرويل) إنما أصغى إليها الأطفال وهي تروى من قبل المربيات الرائعات والعذارى اللواتي يأتين من الجبال أو من الأنهار ليقدمن إلينا أول درس في التاريخ الإسباني. .

ولقد أوضح غارثيا لوركا ذلك للمستمعين إلى محاضراته في (هافانا) وتحدث عن ذلك ببساطة وإقتناع إلى درجة يقتنع الإنسان معها بأن ذلك قد جرى في بيئة بناحية فونتي فاكيروس قرب غرناطة.

الأم أو المربية تحول الأغنية إلى مشهد تجريدي، وغالباً ما يجري الحدث أثناء الليل. وهناك ـ ومثل أبسط وأعرق الفواصل الموسيقية أو المسرحيات الحافلة بالأسرار ـ شخصان بسيطان للقيام بحدث دراماتيكي بسيط. وغالباً ما يكون مصحوباً بأبسط وأرق التأثيرات الحزينة التي يمكن أن يتخيلها الإنسان. .

وعلى هذا المسرح المصغر تأتي النماذج التي تستقر في ذهن الطفل طوال حياته. فالرجل الذي يقود فرسه إلى النبع ثم يتركه بلا ارتواء أو دون أن يجد ما يشرب أو الرجل الذي يحاول أن يغذي خيوله بأوراق الليمون الأخضر، ويرفض الفرس أن يأكلها.

ويقول لوركا أن الأم تستدعي المشهد بأبسط الوسائل وتصنع شخصية تعبر عنه ولا تكاد تبين عن اسمها. وهكذا يتوفر للطفل

لعبـة شعريـة صافيـة الجمال، قبـل أن ينام ذلـك الرجـل وجـواده يقطع المسافات على طول الطريق تحت الأغصـان الكثيفة المـائلة عـلى النهر ثم يعـود يركض من جـديد، كلما بـدأت الأغنيـة من جديد الـطفل لا يـراه وجهاً لـوجه. هـو يتصوره عـلى الدوام في الظل. يتمثل ملابسه الغامئة وجرسه الملون اللامع.

لا أحد في هذه الأغاني يكشف عن وجهه، عليهم أن يقطعوا المسافات، وأن يشدوا الرحـال إلى أماكن حيث المـاء أبعد غـوراً والطيور تتوقف عن التحليق.)

وفي أغنية أخرى يتعرف الطفل على الرجل، يعـرفه بـالنظر. ذلك أن ملامح قسماته معروفة لديه مألوفة، وشعره المنساب فوق جبينـه مثل (انـطونيو تـوريس هـيريـديـا) في إحـدى حكـايـاتـه الغجرية، ولكنه عالم شعـر لا يسمح لنـا بدخـوله: بـلا ذرة من العقل حتى لا نهدمه.

ويقـول لوركـا بطريقـة مميزة لـه (حيث الجواد الأبيض يغـدو نصفـ نيكل ونصف دخان يقع فجأة مجروحاً بلسعة نحل يطن هـائجا، حول عينيه.)

وفي بعض الأحيان يمعن الطفل وأمه في المغـامرة. (إن الخـطر يهددنا، وعلينا أن نغدو أصغر فأصغـر، وجدران الكـوخ تلمسنا من كل جانب، وفي الخـارج يراقبـوننا. علينـا أن نعيش في حيز ضيق وإذا كان في إمكاننـا، فعلينا أن نعيش داخـل برتقـالة أنـا وأنت، أو أحسن من ذلـك أن نعيش في حبة عنب. وعنـد هذه النقطة يقبل النوم..

من بـواعث السحر والفتنـة حقاً أن نجـد فيدريكـو غـارثيـا لـوركا يصف ويصـور صياغـة وتكوين شعـره، متلقناً ذلـك من الطريقة التي كان يصغي بها إلى الأمهـات والمربيـات وهن ينومن أطفـالهن. وهو يعـود إلى قصائـده الأولى وحكـايـاتـه الشعـريـة الأولى. وتبدو كأنما هي وصف لما تقـوله الأم لـطفلها في الفصـل الأول من مسرحيـة (الزفـاف الدامي) إحـدى حكايـاة الشعريـة تحمل عنوان حكاية الساري في نومه، ولكن كل حكـاياتـه هي مما ينـطبق عليها هـذا العنـوان. لكـل منهـا رؤيـا أحـلام. ومنـطق أحلام. ويستحث الشاعر الراوي الحلم من «أجـل أن يضعنا في أوضاع يصبح فيها الحلم الرؤيا وحلم المنطق شيئاً طبيعياً. هـذا ينـطبق على كـل شعر لـوركا تقـريبـاً، لا الحكـايـات الشعـوبـة (البـالاد) فحسب ولكن الحكـايـات الشعـريـة البـالاد هي خـير الأمثلة عليها.

* حكاية القمر، قمر *

جاء القمر إلى دكان الحداد
بسرجه العنبري
وأخذ الطفل يتأمله
ويحدق إليه
ويمعن الطفل في تأمله
والتحديق إليه
وفي الجو الطافح بالانفعال والتوتر

يحرك القمر ذراعيه
ويكشف بعهر وطهر
صدره القصديري الصلد
أهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر
إن جاء الغجر
صنعوا من قلبك
عقوداً وخواتم بيضاء
أيها الطفل دعني أرقص
إن جاء الغجر
وجدوك فوق السندان
مغمضاً عينيك الصغيرتين
لتهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر
أني أسمع وقع خيولهم
دعني أيها الطفل
لا تدس بصاعتي المنشأة
واقترب الفارس
ناقرا دف السهل
وفي داخل دكان الحداد
كان الطفل مغمض العينين
ومن غابة الزيتون
طلع الغجر
بألوان البرونز والأحلام

الرؤوس شامخة
والعيون ناعمة
أواه كيف يتعب اليوم
كيف يتعب فوق الأشجار
كان القمر يسري
وليده طفل
وفي داخل الدكان
يبكي الغجر ويصرخون
الربح تحرسه وترهاه
الربح تحرسه وترعاه.

أما قصيدة السارية في النوم، فإنه يتلاعب بالتوافق النغمي الإسباني، في كلمة (خضراء) بما يشبه قصيدة قديمة للشاعر خوان رامون خمينس ومع ذلك، تظل المشاعر لوركية مع ايحاءات من باليه (فالا) المعروف باسم.

* السارية أثناء النوم *

خضراء، لكم أحبك أيتها الخضراء
ريح خضراء، غصون خضراء
والقارب فوق البحر
والحصان فوق الجبل
والظل يطوق خصرها
وهي تحلم في شرفتها

بشرة خضراء، شعر أخضر
وعينان من الفضة الباردة
خضراء لكم أحبك أيتها الخضراء
وتحت قمر الغجر
كانت الأشياء ترنو إليها
ولكنها لم تكن قادرة على أن تبادلها النظر
خضراء لكم أحبك أيتها الخضراء
نجوم ثلجية كبيرة
جاءت مع أسماك الظلمة
تفتح طريق الفجر
والتين يقشر الريح
بأغشية أغصانه
والجبل، قط سارق
يرفع نبات صباره المرير
ولكن من سيأتي؟ ومن أين سيأتي؟
أنها دوماً في شرفتها
بشرة خضراء، غدائر خضراء
تحلم بالبحر الأجاج
أيها الرفيق
أود لو بادلتها حصاني ببيتها
وسرجي بمرآتها
ومديتي بغطائها

أيها الرفيق،
ها أنا جئت، دامي الجراح
من فجاج (كابرا)
لــو وددت أيها الصبي
تمت هذه الصفقة
ولكن عبثاً
فأنا لم أعد ذلك الذي كان
ولا بيتي، عاد بيتي

أيها الرفيق
أني لأرغب في أن أموت شريفاً فوق فراشي
فراش من فولاذ، إذ أمكن ذلك
وبأغطية هولاندية
ألا ترى جرحي
هذا الذي يمتد من الصدر حتى الحنجرة؟
ثلاثمئة وردة سمراء
تحمل صدرية ثوبك البيضاء.
ودمك يفور ويفوح
حول ضمادك
ولكني أنا لم أعد أنا الذي كان
ولا البيت، عاد بيتي
أصعد إلى الشرفات العالية
دعوني أصعد، دعوني

حتى الشرفات الخضراء
شبابيك القمر
حيث تدوي المياه
ويصعد الرفيقان فعلاً
نحو الشرفات العالية
تاركين أثر من دم
تاركين أثر من دمع
وترتجف فوق السفوح
فوانيس صغيرة من الصفيح
وآلف دف بلوري
تجرح الصباح.
خضراء لكم أأبك أيتها الخضراء
ريح خضراء، غصون خضراء
والرفيقان يصعدان
والريح القوية تترك في الفم
طعماً غريباً في العفص والحبق
والنعنع
أيها الرفيق، خبرني
أين فتاتك المريرة
لكم انتظرتك
ولكم انتظرتها
جسماً طرياً، وغدائر سوداء

فوق هذه الشرفة الخضراء
وفوق صفحة الصهريج
تطفو الفتاة الغجرية
بشرة خضراء، شعر أخضر
عينان من الفضة الباردة
وعناقيد القمر الجليدية
تشدها فوق الماء
والليل صار حميماً
مثل ميدان صغير
وحراس سكارى
يقرعون الباب
خضراء، لكم أحبك أيتها الخضراء
ريح خضراء، غصون خضراء
والقارب فوق البحر
والحصان فوق الجبل

هذه هي قصائد (البالاد) أي الحكايات الشعرية والغجر ليسوا أحلاماً وبشرة برونزية. ولكنهم أيضاً خناجر دامية. ثمة مشاجرة هناك قد وقعت. وعشيق الفتاة ينزف دماً ويحتضر. أيها السادة ـ هكذا تجري مخاطبة الحرس الوطني في قصيدة أخرى لقد وقعت القصة التقليدية العريقة الممعنة في القدم والعراقة. كان الموتى أربعة من الرومانيين وخمسة من القرطاجيين.

وقصيدة استشهاد القديسة (أولوليا) تبدأ بالإشارة إلى (نباتات

عـاريـة تـرقى دريجـات مـائيـة صغـيرة) وتصغـير المـدرجـات أو الـدريجات في الصيغـة الإسبانيـة هنا لا يعني أنها صغـيرة ضيقـة ولكن الشاعر ينطوي على نوع من التعاطف معها فيصبح تصغير الـدلال بقية من ذكـريات قـديمة مـترسبة فيـه من بساتـين (جنـة العـريف) حيث الماء يجـري عبر السـواقي. وهـذا التصغـير هـو الذي نسمعه في اللهجة اليومية الشائعة في الأرجنتين والمكسيـك والتشيلي في كثير من ألفـاظ الغنج والـدلال والمخاطبـة العاطفيـة الرقيقة. وقد عرف الرومان هذا النوع من التصغـير الذي كـانوا يسمونه تصغير الحب والمودة. فنحن لانجده أبداً يتحـدث. لقد فتن لـوركا منـذ البـدايـة بتلك الأغـاني التي يغنيهـا الأطفـال في شـوارع غرنـاطة. ومن المـألوف في غـرناطـة أن تمتلىء شـوارعها ودروبها بأصوات الأطفال ورقرقة السواقي وتدفق ميـاه الينابيـع. وتـآلف هذين الصـوتين هـو ما يبلغ سمعـك حين تميـل به عـلى أسـوار قصر الحمـراء. (صـافيـة تجـري الأنهار وهـادئـة تتـدفق الينابيع(. إنها لتشعرك أن لوركا كان على استعداد لأن يهب كل شيء، لكي يصبـح فقط مجـرد مبـدع بسيط لتلك الـترنيـمات الطفولية ذات الإيقاع الساحر والتراكيب التعبيريـة العجيبة مثـل (يا قمر ياقمير). حتى أونـا مونـو المتجهم مسه سحـر هذا اللون من الأغاني وإن كان بشيء من الجفاف والمرارة (يا قمر يـا قمير، أيها القمر المجنون.)

وأغـاني ألعاب الأطفـال كانت دومـاً مصدر الهـام للوركا كـما كانت أغاني المهد. وقصيدة (يـوم من يوليـو). لا يمكن أن تفهم

حق الفهم، ما لم يكن المرء عالماً بلعبة (الأرملة) حيث يتحلق الأطفال ويرقصون في دائرة حول الأرملة.

أنا أرملة
الكونت لوريل
أريد أن أتزوج
بمن، لا أقول

والحلقة المكونة من الأطفال تجيب وأرملة الكونت تتأمل الوجوه، حتى تقع على الوجه الإنساني المعبر فتختاره، وتضع عليه اليد، لقد أخترتك أنت، فيصبح الكونت بدوره أيضاً وقد استدعى لوركا هذه المشاهد في قصيدته (البالاد) يوم من شهر يوليو. التي ألفها في سنة ١٩١٩.

بالاد يوم من أيام يوليو

جلاجل فضية
تسوق الثيران
ـ إلى أين أنت ذاهبة
يا طفلة الشمس والثلج؟
ـ ذاهبة لجمع زهور المرجريت
في المرج الأخضر
ـ المرج بعيد جداً، وهو خائف
ـ لا طائر البلشون ولا الظل يخافهما حبي

ـ الشمس تخاف يا طفلة الشمس والثلج
ـ لقد رحلت عن غدائري إلى الأبد
ـ من أنت أيتها الطفلة الشقراء
ومن أي مكان جئت؟
ـ لقد جئت من الغراميات والينابيع
جلاجل فضية
تقود الثيران
ـ ماذا يشتعل بثغرك؟
ـ نجمة حبي التي تحيا وتموت
ـ ماذا تحملين في قلبك اللطيف الرقيق
ـ سيف حبي الذي يحيا ويموت
ـ وماذا في عينيك من سود ومهيب
ـ أفكاري الحزينة التي تجرحني
ـ لماذا ترتدين ازار الحداد؟
ـ آه أنني الأرملة الصغيرة
الحزينة، بلا ميراث
أرملة نبيل الغار الاسمى
ـ عم تبحثين هنا إذا كنت تعشقين أحداً
ـ أنني أبحث عن جثة نبيل الغار الأسمى
ـ أنك تبحثين عن الحب أيتها الأرملة
الصغيرة الماكرة
أنت تبحثين عن حب يحتمل أن تعثري عليه

ـ نجوم السماء، رغباتي
أين أجد عشيقي الذي يحيا ويموت؟
ـ لقد مات غرقاً في الماء
يا طفلة الثلج
ـ وتغطى بالحنين والقرنفل
آه يا فارس أشجار الشربين الحواب
في ليلة من ليالي القمر
ـ آه يا ازيريس الحالمة
يا طفلة بلا عسل
أنت التي تسكبين الرواية على شفاه الأطفال
ـ أني أقدم إليك قلبي
قلباً لطيفاً
جرحته عيون النساء
ـ أيها الفارس اللطيف
لتبق في رعاية الله
أني ذاهبة للبحث عن نبيل الغار
ـ وداعاً يا آنسة
أنت أيتها الوردة النائمة
ترحلين من أجل الحب
وأنا أرحل نحو الموت
جلاجل فضية
تسوق الثيران

وقلبي ينزف دماً
كأنه النبع

هـذا النوع من شعـر لوركـا ليس هو أعـظم شعره. أو آخـر إنجازاته الشعرية ولكنه كان النسيج اليومي الذي نما عليـه شعره الناضج

كان شعر لوركا يلقى للأصدقاء أولاً ثم للجمهور، قبـل مدة طويلة من طبعه. وشعره معد للأذن، وليس للعين وهو ما ينبغي أن يقـوم في اعتبار أولئـك الذين يقـدمون عـلى ترجمتـه. . ولكن شيئاً ما في شعره يعسر على الـترجمة والنقـل وهو سحـر اللفظ.إن الشعراء الإسبان المحدثين كانوا جميعاً على وعي بتقدمهم في هذا المضمار وخاصة شعراء النهضـة من أمثال غـارسيلازو وغو نغـورا والشعراء البدائيين للعصور الـوسطى•بعض القصـائد الإسبـانية الأولى، وبعض اللوازم المتكـررة في القصـائـد الإسبـانيـة الأولى ليست أكثر من تناغم ممتع لا يعني شيئاً. هـذا حق، بخصوص كمية هائلة من الشعر الشعبي البدائي. ولكن هناك سحر أيضـاً في مجرد رنين الكلمات الإسبـانية مهـما كان حملهـا للمعاني. لقـد كتب مالا رميه إلى ديجايس آن المقطوعات الشعرية (السونـاتة) لم تصنع بالأفكار ولكن بالكلمات. وفي إسبانيا القرون الوسطى وما بعدها أيضاً كان للكلمات تأثيرها الخاص، كانت سلطة، وسحراً لا يمكن لأي كميـة من المعـاني أن تـوضحـه والصـوت أو رنـين الكلمات كان يعني أكثر من جوهرها ومضمونها. فالشعر ليس هو المعنى ولكنه الإثارة ويبقى بعد ذلك التصور، وهو مـا ينبغي على

الـترجمة أن تـوصله. وتصورات لـوركا تصـدر أصلاً عن الشعـر الشعبي وألعاب الأطفال ومن الشعـر شبه الشعبي الـذي انتجته العصور السابقة الذي بعث في عصره من كتب مـوسيقى القرن السادس عشر. وهو يتوفر عادة على تلك السهـولة العجيبـة التي تتوفر عليها لغة سكـان الأرياف. ثم اكتشف لـوركا أن الشـاعر (غونغورا) فعل الشيء نفسه. فقد لاحظ أن اللغة مصـاغة عـلى قـاعدة من التخيـلات والتصـورات وأن الشعب في هـذا الـركن الذي تشغله من العالم مـدينة غـرناطـة والجنوب الإسبـاني بصفة عامة يتوفر على ثروة رائعة من الخيالات والصور. يمكن أن نقول عـلى الفـور أن (الأصـوات الخضراء) كـانت دعـوة إلى لـوركـا خاصة، ولكننا نجدها متحققة فعـلاً لدى (غـونغورا). وكـذلك السـاعات التي تـرتدي الأرقـام والعيون التي تشبـه عيني لـوركـا بالليل الكثيف المخيم فيهما.نعم كانت هذه التعابير موجـودة لدى غونغورا أيضاً بينها التعبـير بهيجان ثـور النهر هـو صورة أنـدلسية أعجبت لوركا بنفادها لأصالتها المتفردة كان قداستعملها(هو راس) وسـوفوكليس. وهـو تصـور عتيق ومتـوسـطي (أي منسـوب إلى البحـر الأبيض المتوسط) ذلـك أن الأنهار وهي تتدفق من جبـال البحر الأبيض المتوسط تهدر وتتدفق في الربيع مثـل الثور الهـائج رغم أنها في الصيف تتحـول إلى جـداول صغـيرة جـافـة تكـاد تنساب في الرمال.

أقوى الإنطبـاعات لـدى لـوركـا كـإنسـان هي الانـطبـاعـات البصرية. وفي هذا يتفق مع شعراء عصره من أمثـال (رافائيـل

ألـبرقي) الذي كـان من تفكيره الأول، أن يكـون رسامـاً تكعيبياً مثل خوان رامون خمينس الذي عمل في مرسم له باشبيليـة ومثل (مورنيو فيلا) الذي يصعب أن نقول عنه أنه **كان شاعرا أورساما**

وجميع استعارات لوركا تقريباً محكومة بـالبصر. وهكذا الأمـر نلاحظه في استعارات أغاني المهد وترانيم تنـويم الأطفال. وهـو منظر يحدد مساحة الرؤية ويعطيها خطوطاً حادة، رغم أنه يقصر **المشهد ويركز الضوء مثل رؤية عبر زجاج بدائي وقد يرى المرء ان كيتس قد قام بشيء نفسه. وان لوركا كان يعلم ذلك. أجل ان معرفته باللغة الأنجليزية كانت محدودة ولكنه حدس ان كيتس قد ركز رؤيته بطرقة نفسها فكتب بما قد يثير الغرابة ـ يقول :**

حتى أكثر شعراء الانجليز مثل الشاعر كيتس كان يلتزم برسم خطوطه وتحديد استعاراته وتجسيداته وتصوراته. وقد انقد كيتس بحسه البلاستيكي الرائع من خطر عالم رؤاه الشعرية.

(والخيـال)كما قـال ذلك في محـاضرة عن غونغـورا في إقـامتـه بمدريد (هو تبادل الملابس والمهام يتم بين الأشيـاء والأفكار) لهـا كواكبها ولها أفلاكها ولكن الاستعارة تـوحدهـا عبر الخيـال وهي كتب وكتبهـا عـلى صهـوة الخيـال، إن الشـاعـر يـلائم ويخلق الانسجام بين عالمين، بين عالم يعطيها صبغة بلاستكيـة بطريقـة قد تبدو أحيـاناً متسمـة بالعنف.ولكن يـده لا تعرف الفـوضى وهو يمسك بالبحار والمهالـك الجغرافيـة والريـاح العاصفـة كما تمسـك اللعب.

وقـد ذكر غـرانسيس تومسـون شيئاً يشبـه هـذا عن شيللي في مقـالـه الشهـير وفي مستهله (أن الكـون هـو صنـدوق ألعــابـه) وخيالات لوركا الدينية هي خيالات طفـل وهي تتولـد من صور القديسين والقديسات في حياته المنـزلية أكـثر مما تـأتيه من تـماثيل كنائس القرية ومن التماثيل الطينية الصغيرة التي يصنعها الأطفال في ألعابهم عند إحتفالهم بميلاد المسيح . كان أن هناك أيضاً .

وفي الختام فان لوركا قد احتفظ بشيء من عين الطفل في عالم غدا فيه الكثير من الآخرين مجانين :

الطفل المجنون

قلت : أنه المساء .
ولكن الأمر لم يكن كذلك
فالمساء كان شيئاً آخراً
وكان قد رحل
(والنور يضم كتفيه
كأنه طفلة صغيرة)
أنه المساء
ولكن عبثا
هذا المساء زائف
وهلاله من الرصاص
والمساء الآخر لن يأتي أبداً
والنور كما يراه الجميع

يلعب لعبة التماثيل الصغيرة
مع الطفل الصغير
الأخرى كانت صغيرة
وكانت تأكل الرمان
ولكن هذه عظيمة وخضراء
لا أستطيع أن أحتضنها
أو أرتديها
لن أرتديها
لن تأتي أبداً
ولكنها كيف كانت
وأحب النور أن يمارس عبثه
ففصل الطفل المجنون عن ظله

* * *

ناقوس

فوق برج أصفر
ناقوس ينادي
وفي الريح الصفراء
تتفتح الدقات
وفوق البرج الأصفر
يسكت الناقوس
وتؤلف الريح من الغبار

حيازيم فضية

* * *

قرطبة

قرطبة
بيعد ووحيدة
مهرة سوداء
وقمر كبير
وحبات زيتون في جرابي
ورغم معرفتي بالطرق
فلن أصل أبداً إلى قرطبة
في السهل، وفي الريح
مهرة سوداء وقمر أحمر
والموت يرقبني من أبراج قرطبة
آه يالها من طريق طويلة
آه يالمهرتي الرائعة
آه إن الموت لينتظرني
قبل أن أصل إلى قرطبة
قرطبة البعيدة
الوحيدة.

ليس هناك طفل أكثر من لوركا. أو يمكن أن يوحي بالتعاطف مثله إلى الآخرين (أني أكتب الشعر لأني أرغب في أن تحبني

الناس) هذا ما صرح به لأحد الأصدقاء في ومع ذلك فأن كتابه الشعر عمل جدي، أكثر الأشياء جدية في هذا الكون.

قال لوركا أنه يعرف بحكم بتجربته الخاصة أن الشاعر الذي يهتم بكتابة قصيدة. يتوفر على شعور غامض أنه يذهب لرحلة صيد ليلية في غابة نائية وهمسات الخوف تهمس في قلبه ولكي يهدي نفسه فإنه من المفيد له أن يشرب كأس ماء بارد ويجعل الريشة السوداء تتسكع بلا معنى.)

لقد ظل لوركا محتفظاً بتوازن رأسه حتى في أكثر لحظات الدفق الشعري وكان شديد العناية دوماً بوسائله التكنيكية وأخبر صديقه الشاعر جيرارد ديجو (إني لست غافلاً عما أفعل. بالعكس فإذا كان حقاً أنني شاعر بفضل الله أو الشيطان فأنا أيضاً شاعر حقاً بفضل التكتيك والجهد ومعرفة القصيدة بالتدقيق.)

يقول لوركا (أن الشعر يقع في يديه كالجمر وأنه يفهمه ويتعامل معه على هذا الأساس تماماً.)

وقد قدم رأيه الشامل في قضية الإبداع الشعري في محاضرة ألقاها في هافانا. نظرية وتطبيق مفهوم (الدوندو) الحنين.

في كثير من أرجاء إسبانيا يشيع التعبير في وصف المبدعين (يتوفر على الدوندو) ولا يتوفر على الدوندو. لقد قيل لأحد المغنين الأندلسيين وهو يغني الغناء العميق أنت تفهم الأسلوب والطريقة ولكنك لن تنجح لأنك لا تتوفر على (الدوندو) والناس في الأندلس يتحدثون دوماً على هذا الدوندو، لأنهم كانوا يجدونه

في كـل مـا ينبثق عن نـوازعهم الفطريـة المؤثـرة التي لا يمكن أن تقـاوم، راقصة غجـرية هتفت في أحـد الأيـام وهي تستمـع إلى عزف البيانو يؤديه برايلويسكي في . (أوليه. أنه يمتلك الدونـدو) ولكنهـا لم تحرك سـاكناً وهي تستمـع إلى قطع من تـأليف كلاك، وبراهمز وداريـوس ملحود.والغجـري ميخيل تـوريس الذي قـال عنـه لوركـا أنه أعـظم من تجـري الثقـافـة في دمـه، ممن عـرفت الرجال، هتف وهو يستمع إلى (فالا) يعزف ليالي بساتين إسبانيا (كل شيء ينطوي على الأصوات السـوداء يتوفـر على الـدونـدو) ولا حـاجة إلى القـول بأن هـذه الأصوات السـوداء لا علاقـة لها بالنوتات السوداء المعروفة في البيانو. هذه الأصوات هي السرهي الجذور الراسخة في البدائية كما يقول لوركا، تلك التي نعرف أن منها يأتي كل ما هو جوهري في الفن. والدونـدو ليست هي تلك النزعة الشيطانية التي أبلغ جوته أكيرمان أنه وجدها في باغانيني. ولا يمكن لأحد أيضاً أن يخلط بينها وبين شيطان الشك الـلاهوتي الذي قدفه (لوتر) بزجاجة حبر. ولا بذلك الشيطان في اللاهوت الشعبي الـذي يراه لـوركا سخيفـاً وخاليـاً من الفكر لأنـه يحقـر نفسه، ويحيلها إلى كلب صغير لكي ينفذ إلى الأديرة.

يقول لوركا إن الدوندو هـو قوة وليس منهجاً. صراعـاً وليس فكرة، هو في حنجرة المغني الغجري ولكنه شيء ينهض في داخله منـطلقاً من باطن قـدميه.كـل درجـة يعلوهـا أي فنـان في بـرج الكمال، تقتضيه صراعاً لامع المـلائكة ولا مـع الحوريـات ولكن مع (الدونـدو).

وكـان الملحن والعازف (فـالا) يتوفـر عـلى هـذا (الـدونـدو) وكـذلك الشـاعر خـوان رامون خمنيس، ولكن هـذا الدونــدو لم ينهض من باطن القـدم لكي ينتج هـذه الأصـوات السـوداء إلا لـدى القلة القليلة النادرة، كـما حدث لـدى لوركـا هذا الـدونـدو ينهض بـطريقـة لا يخـطفها البصر في كثـير من مسرحيـاتــه . ولـو عاش لوركا لكان هو الشاعـر الذي يـذكر الإسبـان بالقمـة التي بلغها الفن المسرحي . حيث تركها عندها لوب دي فيجـا . فبعد قصائده الغنائية وحكاياتـه فأن أعـظم تحليقات لـوركا كـانت في مسرحيـاته في (الـزفاف الـدامي ، ويرمـا ، وبيت برنـارا إلبا التي أعادت التراجيديا إلى المسرح الإسباني . كثير من هذه المسرحيات تـذكرنـا بالمسرحيـات الايرلنـدية التي يقـدمهـا في لغـة الشعب، ونمـاذج المتكلمين بهـا من الشعبيين. أحـد الكتـاب الانجليـز في الأرجنتين كان أول من لاحظ ذلك . المستر بـاتريـك دود جون . ويستبعد أن يكون لوركا قد عرف هـذا المؤلف في لغته الأصليـة ولكن هناك ترجمة رائعة قدمها الشاعر خـوان رامون خمينس وقـد خـرجت حوالي ١٩٢٠ ومن المؤكـد أن لوركـا قد قـرأهـا فهنـاك مشابه عجيبة بين نموذج الأم في «الزفاف الدامي» ونموذج الأم في هـذه المسرحية الارلنـدية فـأفكارهمـا تسير في المسـار نفسـه وهمـا يقولان الأشياء نفسها . على كـل حال، فـأن هناك شيئـاً واضحاً أن أنسب اللغـات لترجمـة مسرحيات لـوركـا هي الإيـرلنـديـة - الإنجليـزية . ومـع ذلك فـإنـه من العبث أن يتحـدث المـرء عن الكلمات الجميلة، وتلك التي تتـوافق مـع الإيقــاع الإيـرلنــدي

الإنجليزي فيما ترجم للوركا من مسرحيات مطبوعة ومقدمة على المسرح.

كانت يرما والزفاف الدامي من أعظم التجارب المسرحية الجميلة التي قدر للمرء ان يشاهدها عند تقديمها فوق المسرح. وكذلك كان تمثيل الممثلة (مرجريتا كسيورجو) التي أظهرت منذ البداية انها تؤمن بالشاعر ولم تكن كالكثيرات على ان تتمسك بالتغيير اما يرما فقد قالت عنها احدى ممثلاته انها مأساة فيدريكو نفسه وكذلك مسرحيته الاولى (ماريا بنيدا) هي تجربة مسرحية جميلة. ان تصور سيطرة الشاعر على شعر الحكاية (بالاد) وهي تكذب أولئك الذين يريدوننا ان نعتقد بأن ليس للرجال اقتناعات سياسية، فالمسرحية انتجت في وقت لا يمكن الا تؤخذ على أنها احتجاج ضد ديكتاتورية بريمو دي ريفيرا.

وبطريقة ما كان مسرح لوركا كله يمثل إقتناعاً سياسياً أو على أي حال، نوعاً من الخدمة الإجتماعية. وفرقته المعروفة (بالبراكة) كانت مسرحاً للجميع مثل (الفيك) القديمة، احتجاجاً وتقابلا مع المسرح التجاري الإسباني التقليدي حيث ساد الاعتقاد باستحالة ـ وكان يبدو فعلاً من أن تقدم لوب دي فيجا وكالديودن أو أية مسرحية من المسرحيات القديمة العظيمة بلا ترف ونفقات باهظة.وأتيت لوركا بهواته ونصف المحترفين،أن الأمر لا يحتاج إلا أن نضع لوب دي فيجا فوق المسرح، بواسطة مجموعة من المحثلين الأذكياء من دوي الارادة حتى يكون له تأثيره الغامر على المشاهدين. فوينتي أو فيجونا وبرابينيز. اللتان

أخـرجهما لـوركا كـانتـا تحملان رسالة للمشاهـدين الإسبـان في الثـلاثينات. ومـا كان في وسـع مبدعهـا ولا أي مخرج أن يشعـر بهذه الرسالة مرة أخرى. (كـان يجلس على العشب في دائـرة من (أحدهم أخبرني أن الطلبة أعضاء فرقة (البراكة) هم الذين قاموا بتقديم فونيتي أو فيجوخا. في الهواء الطلق).

لقد بلغ لوركا قمة تعبـيره الشعري في قصيـدة مرثـاة مصارع الثيران هذه القصيدة ليست مجرد قطعة ذات ألوان محلية تقليـدية شعبية. فلم يكن مصارعـاً عاديـاً، رغم أنه بلغ قمـة الاحتراف فقد كتب مسرحية أصيلة وناجحة وكـان صاحب شخصيـة نبيلة رقيقة. واستمتع بصداقات العديد من الأدباء ولم تقتصر صداقته عـلى لوركـا وألبرتي ولكن كـان عـلى صلة بغـيرهمـا من الشعـراء وكتاب الجيل: وكذلك مربى القطعان فرانسيسكو فيلامون الذي بعد أن كتب عدداً من القصص القصـيرة التي تنبثق من أساليب لوركا الأولى وإن لم تكن ذلك بطريقة مباشرة، نجده قد انصرف إلى الشعر فجأة وظهر كشاعر أصيل بقصيدة (لا توريادا) ملحمة في لغة غونغورا حول حياة الثيران المتـوحشة السـائبة في مـروجها ومراعيها وكان شاعراً حتى في علاقـاته المهنيـة فقد ذكـر أنه كـان من طموحه أن يستولد ثوراً بعينين خضراويـين وأنه أنفق أمـوالاً طائلة لتحقيق ذلك دون أن ينجح.

أثـار مـوت سـانكنيس في الحلبـة رعبـاً في نفـوس عـارفيـه وأصدقائه ولكنه أدى إلى إبداع عمليين من أرفع الأعمال الشعـرية في الأدب الإسبـاني الحديث. قصيـدة التفجع التي كتبهـا لوركـا

والقصيدة التي كتبها ألبرتي. وكلا القصيدتين في حركاتهما مثل السمفونية. فالحركات الأربع التي يؤدي بها لوركا القصيدة تلخص قمة ما بلغه من انجاز شعري.

فالأولى ذات أسطر قصيرة تقاد كأنها رنين الناقوس رغم أنها تعلن واقعاً هي الساعة التي قتل فيها، وربما قرأها في الصحف. أما الثانية فتقوم على صيغة الحكايات الشعرية الإسبانية التقليدية. والثالثة في الوزن الإسكندري الطويل، أما الرابعة فهي بشكل الشعر الحر.

هذه القصيدة ينبغي أن أولئك النقاد الأجانب الذين حاولوا أن يضعوا لوركا في ذلك الاسطورة التقليدية السوداء. الأسطورة التي هي كلها دم، وشهوة وتصوف، وموت. فالحركة تحمل عنوان الدم المسفوح. ولكن ثقلها إنما يظهر في هذه العبارة (لا أريد أن أراه) وآخر هذه الحركات ليس وتمجيداً لأن روح الرجل الميت غائبة. هي قصيدة يصعب الحكم عليها من مزاياها. ذلك لأنها تختلط حتماً في الذهن بصورة وفاة الشاعر نفسه في السنة التالية حيث أعدم بواسطة بعض المنضمين إلى الجنرال فرانكو.

شعر لوركا يظل كما وصفه هو في كلماته.

وربما لهذا السبب بلغ لوركا إحدى قمم شعره في قصيدة رثاء المصارع. أحدث فنون الصور السريالية وأعرق التقاليد الشعبية لثقافة الموت يجتمعان في القصيدة. وهكذا يرى الشاعر المصارع يموت كما لو كان يمشي فوق الحلبة حاملاً كل موته فوق كتفيه.

المصارع، رجل، يحمل موته، تماماً عكس الفكرة القديمة البائسة التي يحمل فيها الموت الإنسان ويخطفه. هو مثال من الموت الشخصي. من الموت العظيم الذي تغنى به ريلكه. رمز لتلك الفكرة عن الحياة التي يتقدم فيها الإنسان عبر الزمن حاملاً على الدوام موته.

لوركا شاعر معاصر. وحساسيته تستجيب إلى كل مظاهر التوتر المعاصر في طرق الحياة. وقد أضاءت لغته دروب الشعر بأضواء جديدة. ولكنه في رأيي، وهذه هي النقطة التي أردت أن أشدِّد عليها، لا يمكننا أن نفهمه في جملته ما لم نره موضوعاً ضمن تقاليد (ثقافة الموت) التي ورثها عن كبار الفنانين في بلاده، ونقلها إلينا وهي أغنى بمواهبه المعتزة بإنجازاتها الشعرية . .



لوركا والتعبير عن جوهر الروح الأسبانية

داماسو ألونسو

تظهر إسبانيا في أعمال لوركا، أكثر مرارة، أكثر تحصنا بطابعها الخاص وشخصيتها الخاصة، أكثر إنكفاء وإنغلاقاً، أكثر مأساوية، أكثر استحواذاً واحتواءً من أية دولة أخرى. هذا لا يعني أنه اتخذ موقفاً مسبقاً لصالح إسبانيا، ذلك أنه لا يتعمد إظهار المساوىء دون المحاسن. وليس الغرور القومي ـ من جانبي ـ هو الذي يدعوني إلى هذا القول، ذلك أن هناك العديد من الأجانب المنبهرين، والعديد من القراء المنجذبين قد فعلوا الشيء نفسه. فمن هذا التركيز على القوى الحية، المفرط في عمقه وأهميته وخطورته، تنبثق ضرورة دارماتيكية لمختلف أنواع التعبير، في كل صيغ الحياة، وصيغ الفن. كل جنس يحتاج إلى أن يعبر عن نفسه. والحياة ليست سوى تعبير. وفي البلدان الأوروبية التي تتوفر على تراث ثقافي تليد، فإن تعبيرها عن نوعياتها الفائقة يتم ـ بصفة عامة ـ بلا انقطاع. والتعبير عن الأشياء في هذه البلدان يتخذ هيئة الفروق الدقيقة وتوزع الضوء والظل في الصورة أكثر منه عبر التقابل أو التناقض الجذري الحاد. ومن جهة أخرى، فأننا حين نرغب في أن نحدد خصائص التعبير الإسباني عن

الـذات، فعلينا أن نـألف تلك الصور المتـدفقـة تـدفق السيـل، والثـائرة ثـوران البراكـين. تدفق السيـل الغامـر الـذي يكتسـح الحقـول والبلدان. أو تلك الحمم الملتهبـة التي تشق الصخـور وتحرق كل شيء يعترض طريقها. يسرى هذا على طريقـة التعبير وصيغته.

ومع اعتبار الموضوع نفسه، يمكننا أن نشير إلى أن لون الروح الوطنية يـطعم حتى أدق التفاصيـل لدى لـوركا بـطريقة تجعلهـا مـرئية وتتخـذ معنى عـبر تلوينـاتـه لهـا. هنـاك تكثيف رهيب في تفاصيله المحددة وعنف وحشي تقريباً في تعبيره عنها. ونحن نرى فيها حضوراً إسبانياً. هو عبقرية إسبانيـا الدفـوق التي تتفجر من حين إلى آخر. مبدعة مخلوقات غريبة، ملتويـة، بعض أصحاب الـرؤى الذين تبلغ قـدرتهم عـلى التعبير أعـلى القمم التي يمكن بلوغها على المستوى الوطني والعالمي. ماذا يمكن للفن الأوربي أن يقدم في هذه الإطار العنيف مما يمكن أن يضاهي (الغريقو) المملوك بالروح الإسبـانية أو (غـويا)؟ ولا نتبـين هذا الأمـر بوضـوح كما نتبينـه في الأدب، في هـذا الفن المصنـوع من الكلمات التي هي ظل أفكارنا، وأنفاس عواطفنا وهي نـوع من الأريج المنبعث من أعماق أرواحنا. عبر الأدب الإسباني، وبغض النـظر عما إذا كنـا سنلتزم خط المبدعين والكتـاب (الشعبيين) أو خط أولئـك الذين يـدعون بـالكتاب (المثقفـين). وفي القصائـد الملحمية كـما هو في الحكايات الشعرية (البالاد) أو في الأغاني الحـديثة في (لازلـريلو) كما هو في قصص القرن التاسـع عشر، عند (بـرسيو) أو (فـراي

لويس دي ليون، عند كويفيدو أو غونغورا كما هو لدى بيكر هناك قرب السطح أو في الأعماق أو الأغوار، نلتقي بهذا المعنى الضيق الذي يميز تمييزاً حاداً بين تعابير اللهجات المختلفة. ولكن الأمور تمضي، كما لو كان القصد الخفي الذي يكمن خلفها لم يكن ليرضي أو يقتنع بهذه الصيغ المتواصلة المعبرة بطريقة عادية عن الخصائص الإسبانية الضيقة. فمن حين إلى آخر، وفي حركة انفجار فجائي تنفتح مهاوي عميقة، ويقع الزلزال الذي يطلق إسار القوى الداخلية التي لا تقهر في ثورة حقيقية للكورس الإسباني. وقع مثل هذا النوع من الانفجار العبقري في القرن الرابع عشر مع النموذج الأعلى (هيتا) الذي ظهر على رأس فترة لا يكاد الفرد يتميز فيها بشيء، ليبسط قامته العملاقة التي ينتصر فيها على قدم المساواة للروح الإسبانية والتعبير الذاتي.

ونزولاً، وعبر العصور، فإن بعض الأوزان المؤلفة من جوهر إسباني لا جدال فيه صارت تتميز بثقلها في دائرة ذخائرنا الأدبية الرئيسية مثل قس (تلفيرا) وسيلستينا ولا زاريلو، وأخيراً، وفوق الآخرين جميعاً، ذلك اللامع المتألق (سرفانتس) الذي انتجت رائعته (دون كيشوت) أعظم المعجزات في الأدب العالمي. أعظم تكثيف في الشعور المحلي موحد مع أشد الابحاث نفاذاً في الروح العالمية للإنسان.

ولكن، ولأسباب عديدة، فإن لوب دي فيجا هو أرفع الأمثلة على هؤلاء الكتاب فقد توحدت في عبقرية لوب كل عناصر

الشخصيـة الإسبانيـة التي ظهرت قبله في الأدب الإسبـاني. لقد سبر الأغوار الخفيـة للروح العامـة، وسيطر عـلى لغة في مستـوى الإنسـان الشريف، مـع شيء واضـح من المكـر والتمكن الـذي يشبه أدب القسيس وسيسيلينا. واستطاع أن يمسك بالكنز الأكبر للفـولكـور الإسبـاني. لقـد سكب نـزعـة الإحيـاء الفني في كـل الـطبقات الإجتـماعية بصراعـاتها، ومسراتهـا، وغـيراتهـا. وكـل تقلباتها وتموجاتهـا. لقد شـاهد بفـطرية رائعـة الألوان المحليـة ـ الشيء الـذي نظن أنـه من المكتشفـات الحـديثـة. ورأى التنـوع الإقليمي بكل خصائص أضوائه، وروائح حقوله، وبحاره. من جبال ليون، ومزكايا إلى قادس، ومن سالامنكا إلى فالنسيا.

وبـإختصار، فلدى (لـوب) يصبح العمـل الفني اسـترجـاعـاً وإبرازاً للروح الإسبانية. ولا يقتصر ذلك على أعمالـه التي خص بها الجماهير، أو استوحاها منهم، بل يظهـر ذلك أيضـاً في شعره الرفيع. فهنا حرارة إنسانية، وشغف، وإلى حد ما، فإن أعماله، تقـدم نفحات أولى، ومـذاقـاً مسبقـاً للرومـانسيـة، وهي مليئـة بشمس إسبـانيا وملحهـا. إن لـوب دي فيجـا هـو أعـظم ممثـل عفـوي للجانب الإسبـاني الأجمل في الأدب. وهـو أول شعرائنـا العظام.

وكان لا بد أن تمضي عدة أعوام، بعد لوب دي فيجـا. وكان من الضروري أن نبلغ بـدايات القـرن العشرين لنشهـد حـركـة شعرية عظيمة، أصيلة، صادقة، واسعة، لم تعرفهـا إسبانيـا منذ العصر الـذهبي. مد شعري عـظيم بدأ مـع انـطونيـو مـاشـادو

وخوان رامون خمينس. ولم تـزل هذه الحـركة في مـدها لم تنحسر عنه بعد. وفي فجر الثلاثينات ظهر شابان قدر لهما أن يكـونا من أعظم شعراء العصر هما رافئيل البرتي وفيدريكو غارثيا لوركا. لم يقتصرا عـلى الالتفات إلى الفـولكلور والاستيحاء التقليـدي بـل آثراالنفاذ إلى أعـماق الروح الـوطنية. لقـد حدسـا هذه الـروح، وأبـدعاهـا بعمق وثقـة وتحـدثـا بصـوت أصيـل افتقـده الأدب الإسباني منذ عهد لوب دي فيجا ولكن في (ألبرتي) قدم فيما بعـد سلسلة متتابعة من وجهات النظر، انـطلقت في وقتها من النسـغ الشعبي. لم يـظمأ أحـد إلى التغيير، أو نـاضل من أجـل الكمال الفني مثل هذا الشاعر، كل كتاب من كتبه يمثل رحيلاً جديـداً. ومع ذلك فإن أخلاصه لنفسه كـان كامـلاً كمال إخـلاصه لـروح التعبير الإسباني وينطبق هذا على لوركا. .

إن فن لوركا مع التقدير لعمقه ومستـواه هو بـالضرورة نشاط إسباني، وقد يبدو من الملائم ـ دون تـدقيق ـ أن ندعـو هذا الفن معجزة. إن لوركـا في إطار الأدب الإسبـاني كان كـاتباً ضروريـاً يمكن التنبؤ بمجيئـه. فالأدب الإسبـاني يحتاج من حـين إلى آخر، إلى أن يعـبر عن نفسـه في صيـغ أعمق، وأنقى. وهكـذا أنجب قس هيتا في القرن الرابع عشر، ولـوركا في القـرن العشرين وفي عصرنـا، فإن أهميـة ماهيـة الفكر الإسبـاني، وتقاليـدنـا، وملح بلاغتنا، وحكمة فلاحينا وسخريتهم، ضربات وإيقاعات أغانينا تركزت في رجل واحد. وانطلاقاً منها خرج لوركا. خرج لأنه لا بد أن يخرج منهـا. كان عليـه أن يحقق قانـوناً من قـوانين قـدرنا

الوطني، أن تعبر إسبانيا عن نفسها مرة أخرى، ومن جديد. وهذا التركيز الغريب على الهوية الوطنية يمكننا أن نراه فوق كل شيء في شخصية لوركا نفسه. فنجاحه الاجتماعي كان نجاحاً إسبانياً أكثر من أية جهة أخرى. وفي إسبانيا صار مركز جذب لاية مجموعة أصدقاء. أو أي اجتماع يحضره. هو كنز من السحر والفتنة. كان يضحك ملء الفم والقلب، وبطريقة تعدي أشد الناس حزناً وكآبة. أحياناً يركب فوق ذقنه منديلاً ليقلد مظهر لحية (فالي انكلان) وأحياناً يحرك أهداب عينيه، وهو يتكلم مبتلعاً وقفاته على طريقة جرارد ديجو، وأحياناً يجر (الراء) جرا بطريقة حلقية مقلداً (ماكس أوب). وأحياناً يخربش بعض الرسوم على طريقة السرياليين. هذه المواهب ليست مواهب مفككة وخالية من المعنى، مثل مواهب (السمير) ولكنها قوة خارقة لرجل يستطيع الإمساك والقبض على أية وسيلة من وسائل التعبير. اسمع إليه وهو يتحدث عن جنون الماء في جنة العريف، والنور الذي يجرر أذياله في غسق غرناطة. ثم ها نحن في نيويورك، في حفل صاحب تقدمه نزوات مليونير أمريكي، وفي الردهات والغرف الواسعة، كان الضيوف يتحلقون، وينتقلون من جماعة إلى أخرى. وأخذ الشراب يفعل فعله في النفوس، وفجأة تلتفت هذه الكتلة المجنونة المخمورة البائسة نحو آلة بيانو، ماذا حدث؟ لقد بدأ لوركا يعزف ويغني أغنيات إسبانية ولم يكن الحضور يعرفون اللغة الإسبانية، وليست لهم أدنى فكرة عن الثقافة الإسبانية. ولكن قوة تعبيره جعلت النور

ينفذ إلى تلك العقول التي لم يعرف النور إليها سبيلاً. وتلك المرارة الناعمة لم تعرف سبيلها إلى قلوبهم من قبل.

وفي إسبانيا، وأمام البيانو، وبحضور مجموعة من الأصدقاء، ولمدة ساعتين أو ثلاث أو أربع ساعات، وبلا تعب ولا ملل، تتدفق الأغاني واحدة تلو الأخرى من فم لوركا. ليست هناك طريقة توضح عمق مشاعره نحو إسبانيا بكاملها كما توضحها هذه الطريقة. فقد كان يغني الأغاني الأندلسية والغجرية والقشطالية وأغاني ليون والبرتغال وغاليسيا واستورياس. (بالساردناس) و(الزوردبلوس) كل الأغاني العتيقة، وكل الأغاني الحديثة، كل ثروة إسبانيا، وذخائرها الفنية، كانت هناك في قلبه، يشعر بها، ويترجمها بصوته الرديء. هذا الصوت الغاطس في أعماق العواطف الإسبانية، بحيث أن من يسمعه لا يمكن أن ينساه، ويرى زيفاً وتفاهة وخلوا من النكهة والطعم كل ما يسمعه بعد ذلك من غيره.

لقد شرب من كل إسبانيا، واعطى نفسه من جديد لكل ما هو إسباني هو يعرض اسكتشاته الرهيفة في برشلونة. ويخلف الانطباع القوى في الدوائر الفنية في كاتالونيا. وينفق بعض الوقت في غاليسيا، ويكتب أجمل الأغاني التي ظهرت في عصرنا الحديث. في لغة غاليسيا وهو لا يعرف شيئاً من هذه اللغة. وصوله إلى مدريد قوبل بالتصفيق الحماسي وليس هناك مدينة يزورها دون أن يفتنها ويخلبها بسحره الشخصي.

ومـاذا عن محاضراتـه المصحوبـة بالصـور والمـوسيقى أو تلك الكلامية وحدها؟ يخترع ما لا يعـرف، ويبدع من لا شيء. ولا زلت أذكر محاضرته عن غونغورا. لا يدع شيئاً يقف في طريقـه. وهـو يبدع من قـطع قليلة (سـوليـدادس) في تـرجمـة تختلف عن معنـاها الـواضح المعـروف. ولكن ليس لهـذا أهميـة تـذكـر إزاء المحاضرة الجميلة. وتفسيره العـام لفن الشعراء الإسبـان العظام في القرن السابع عشر هو تفسير كامل ولا جدال فيـه. فالنجـاح يسير معه حيثـما ذهب ويحالفـه في كل وقت. وحـين بلغ نجاحـه شاعراً، استيقظ فيـه الكاتب المسرحي، فـانتقل اسمـه إلى شفاه الجماهير الواسعة، لا في إسبانيا فحسب. بـل في كل بلد ربـطته صلة تـاريخية بـإسبـانيـا. وقـد جـرى الـترحيب الحـماسي بـه في منتديات شعـراء كوبـا. وفي بوينس ايـرس التي شاهـدت مئات العـروض لأعمالـه المسرحية. هـو جهد وطني للدعـاية الثقـافية. وهذا ما كان يقوم به على غـير قصد، وقـد قام بـه بنجاح وتـأثير أكبر مما يمكن أن يقـوم به غـيره، عبر معجـزات فتنته الشخصيـة الساحرة، وعظمة الفن الإسباني.

كان يعرف عـلى جزء من إسبـانيا. وقـد تم له، اغلب ذلـك عـبر الاتصـالات المبـاشرة وعـبر القبض الفـوري التلقـائي عـلى الشعـور الحميمي للتعبير الشعبي. والبـاقي يبتدعـه بنفسـه ومـا يبتـدعه من أعـمال يكتسب الصحـة والأصـالـة كـأي شيء آخـر موروث. وقد قام لوب دي فيجا بهذا الضرب من العمل. حتى

أصبح اليوم من العسير علينا أن نميز بين ما ابتدعه، وبين ما أخذه من الفولكلور والتراث.

في مسرحية لوركا (في بيت برناردا البا) وهي آخر مسرحياته الدراماتيكية التي أتمها قبل نشوب الحرب الأهلية بقليل، نعثر على سلموديا وهي نوع من الأغنية القديمة، حين قرأها علينا سألناه من أين استقيتها؟ فأجاب على الفور أنها تأليفه. وما كان في وسع أحد أن يميزها عن الموروث الأصيل من أمثالها. وبهذه الطريقة نفسها كان يبدع ألحان أغانيه في المسرحيات التي يديرها. وقد سمعت بعضها، يغنيه بعض أفراد الشعب الذين يجهلون مؤلفها، وهي في طريقها إلى أن تصبح حقاً من التراث الشعبي، بين مختلف الجماعات الشعبية. هذه القدرة على إبداع، وخلق التقاليد الفولكلورية، هي قدرة فنان عظيم غارق في جذور إبداع شعبه، كانت مفقودة لدى صناع الفولكلور الزائفين في القرن التاسع عشر الذين ترى فيه المعارضة الفنية تلوح على بعد عشرات الأميال. وهذه القدرة هي التي تميز المعلمين الحقيقيين والمترجمين الحقيقيين للروح الوطنية وهما لوب دي فيجا، ولوركا.

والقوة نفسها يمكن أن نراها في حواره الدراماتيكي وبخاصة في تلك الأعمال التي نضج فيها ككاتب ومؤلف مسرحي، مثل الزفاف الدامي، ويرما، وبيت برناردا البا. والدراماتيكي في شخص لوركا يمسك الشاعر فيه عن الإفراط في الغنائية التي كانت تقاطع الحدث في (الزفاف الدامي). وقد اختفت هذه في

أعماله الأخيرة، حيث يكتسب الحوار إيجازاً ودقة حسابية، وتخطيطا بالغاً حد الكمال. ويتابع لوركا هنا تقليداً عريقاً من الاختصاص في استخلاص التعابير الشعبية. ومن المحتمل أن لا يكون هناك أحد قد نجح نجاحه في هذا المضمار بمثل هذا الضبط والدقة والبعد عن التكلف والتصنع. حتى في أعمال كبار الشعراء والفنانين من أمثال (فالي انكلان) نستنتج المجهود الذي كان يعانيه لإعادة إبداع اللهجة العامية، وتعابيرها. والوعي بالجهود والمعاناة التي يبذلها شاعر مثقف في هذا السبيل. ولكن الأمر ليس كذلك عند لوركا. لقد أمسك بأعمق أسرار وبواطن الصيغ اللغوية. موقع الفعل وإدخال الحروف في الوقت المناسب، هي الطريقة التي تكتسب بها عباراته معناها وطعمها. ليس هناك أطناب وإسهاب لدى لوركا. لا شيء من ذلك المذاق المتخلف المهجور المستلهم من تلك النزعة الإسبانية المتفوقة ومبالغاتها، بل على العكس من ذلك، نلتقي في أعماله الإخلاص المطلق للنفسية الوطنية والفردية الذاتية في شخصياته. والأثر العبقري للشخصية الإسبانية الذي يظهر في حواره، يزيد من دعمه وتقويته، حدسه الفائق الحد، بما يمكن أن نسميه اللغة الدراماتيكية. واعني بذلك كل شيء يمكن التعبير عنه فوق المسرح. ذلك أن لوركا كان مخرجاً مسرحياً عظيماً. وكان عليه أن يقاوم قلة خبرة بعض الممثلين الشبان في فرقته، وهي قلة خبرة يعوضها حماسهم للعمل، وانصرافهم إليه، وأحياناً كان عليه أن يقاوم التصنع الكريه لدى كثير من الممثلين المحترفين

وكان ينتصر على أية عقبة، أحياناً بالطرق الودية القائمة على التعاطف والانسجام وأحياناً بحماسه الذي يعدى به الآخرين. حتى الجماعات المسرحية المتصلة بعاداتها وأساليبها التمثيلية المكتسبة، تنجر المعجزات إذا وقعت في متناول لوركا. وشباب فرقته المسرحية المتنقلة باستمرار، حملوا البشارة بمولد الفن الحقيقي إلى قلب إسبانيا. وما زال في وسعي أن أراها أمامي حتى الآن، في ميدان البلدة، وقبل لحظات من بداية العرض، يهطل مطر خفيف فيبتل الممثلون فوق المسرح، ويغطي نساء البلدة رؤوسهن بأطراف أثوابهن، أما الرجال فينضمون إلى بعضهم ويتلاحمون معاً. ويستمر هطول المطر، ويستمر العرض معه أيضاً، ولا يغادر أحد الساحة. ويرتبط لوركا بكل شيء. طبقة الصوت. موقع كل ممثل فوق المسرح، والتأثير العام. هنا يقف الإنسان على موهبته بوضوح بأكثر مما تظهر في تلك الفقرات الجوفاء من المسرحيات المكتوبة، أو تلك الحروف الميتة التي لا تدرك سرها وسر بعثها وإحيائها إلا مخرج كبير.

تذكروا ذلك التصاعد التدريجي في أغنية ايقظوا العروس التي يصرخ بها الضيوف في الزفاف الدامي. وتذكروا أيضاً التجمع في فوينتي أوفيخونا، وطريقه لوركا في بث الحياة والحركة في بعض الفقرات التي لو إكتفى المرء بقراءتها في كتاب لما أمكن أن تخلف في نفسه هذا التأثير الذي تخلفه في مخيلتنا. من الذي يمكنه أن ينسى بعض مشاهد مسرحية حيث أمكنه بالتكنيك نفسه أن يبرز التقاليد الوطنية والجمالية الشعرية والبلاستيكية

للعمل. ماذا يمكن أن يقع لمثل هذه الإضاءات المسرحية الرفيعة لو تركت لعامية وسوقية المحترفين من الممثلين الفاشلين؟ لقد دمر لوركا شبح الكرتون، وألقى نورا إسبانيا ساطعاً مبهراً فوق (عبقر) المسرح.

وهدف شخصية لوركا الفني، بأن يكون صوت إسبانيا، قد بلغه وحققه، فوق كل شيء في شعره فإلى أي درجة وبأية طريقة هو شاعر غنائي؟ لم يكن أبداً الشاعر الذي يشعر بأنه ملزم بالكتابة حتى يعري أعمق أغوار روحه. فشعره غنائي وموضوعي لأننا نجد فيه الطابع الفريد لشخصيته النحيلة، العصبية الحاذقة التي تجعل منه آرق كتابنا المعاصرين وأكثرهم حساسية. ولكن الروح التي تغنى في شعره، وتخفي نفسها وتكشفها في خفايا الابداع الشعري، ليست روح الشاعر. ولكنها روح الأندلس روح إسبانياماوصوره الكثيفة النفادة، حين تكون واضحة تعكس صورة إسبانيا، وعندما تكون غامضة مراوغة، محيرة فأنها تظل تقترح صورة إسبانيا من مصادرها الخفية التحتية. والموسيقى الناعسة، والإيقاع الخفي يجعلان إسبانيا تتوقظ وسط طرقات (الغناء العميق) أو الإيقاعات الرتيبة (للبالاد) العتيقة، والجو مثل ما في قصيدة قرطبة.

يستدعى بأوتار مشدودة، وبرقة مؤطرة، إسبانيا في مزيج من الذكريات والمسافات المريرة الحلوة الغامضة. فالشهوانية والظلمة والموت تهاجم هنا. والقدر والأسرار السحرية الغامضة تنتظر، تترصد مختبئة في ليلة مليئة بالمطر.

روح إسبـانيا والأنـدلس والغجر والـرومـان واضحة وعميقـة والأريج والضوء يتحولان إلى موسيقى. هذا ما يقدمه إلينـا شعر لوركا. وفيه تحقق روح إسبانيا من جديد ذلك الناموس المتحكم في قدرها، في حاجتها التي لا تقمع، إلى التعبير عن نفسها..

الشاعر الهائم بالألوان

لويس باروت

ألوان لوركا

من المؤسف، أن فاليري لاربود الذي لم يسعفه الحظ، بإكمال عمله، دراساته ومختاراته من الشعر الإسباني الجديد، قد اكتشف لوركا في وقت متأخر. ما أكثر ما كان سيستخرجه من مضامين لسانية وتصويرية من مقارنة شعر لوركا بالرسوم التي شاهدها أثناء تجواله في شبه الجزيرة الايبرية. لقد توقف لاربود عند رامون غوميز دي لاسيرنا. وبالتأكيد فإن فضوله لم يصرفه عن مقهى (بومبو) حيث رافقت في أحد الأيام الشاعر بول ايلوار، وحيث كان غوميز دي لا سيرنا، وهو من ألمع كتاب النثر في جيله، يعقد ندواته المسائية.

إن موضوع ألوان لوركا ما يزال يحتاج إلى من يتعامل معه بالدراسة. وربما صح لبعض الطلاب في يوم من الأيام العزم على محاولة المقارنة بين زرقة القمر، عبر المسالك التي مر بها دون كيشوت، وذلك النور الذهبي الضارب إلى الحمرة الشفقية الذي يغمر الساحة الكبرى بمدريد الذي تناوله رامون دي لاكروا، وذلك الإشعاع البراق الرجراج بفواكه لوركا مصورة لنا في (أرابسك) ماتيس المتعدد العناصر.

رسوم الطبيعة الساكنة، أو الطبيعة الميتة كما يقال في المصطلح الفني، وقيثارات ناعسة وصور الظل، المبسطة إلى أبعد الحدود، والمناظر الطبيعية الريفية مرسومة بخطوط رشيقة يسيطر عليها سلم اللونين الأحمر والأصفر. تلك هي لوحات لوركا، ورسومه بالأقلام الملونة التي كان يبعث بها إلى أصدقائه في غرناطة عندما وصل مدريد. كانت تلك استكشافات قصائده. اعتاد عندما كان شاباً صغيراً ـ على تزيين رسائله برسوم يرسمها بألوان مائية خفيفة. ربما كان يرغب في أن يظهر بهذا الحرص، أن الرسم لديه لا ينفصل عن الشعر. والرسام سلفاتور دالي الذي عرف لوركا وهو شاب في العشرين، يصف لنا الجهد البالغ الذي يبذله لوركا ليترك طابع رسومه على صوره وأعماله الشعرية. ليست هناك صورة شعرية تبدو خالية من لون مرتعش. محاطة بقوس قزح من الأنغام الموسيقية.

ولقد نجح لوركا بأكثر من أي شاعر إسباني آخر في أن يجعلنا نشعر بقوس قزح هذا يحيط بأكثر الكلمات ألفةً وشيوعاً.

وبلا ريب فإن هذه الموهبة النادرة التي ترد إلى الألوان أصفى درجات البريق والتألق، إنما تقومها على الدوام، وتغذيها ذكرياته حول المشاهد المتألقة من طفولته الباكرة. لقد ظل على الدوام يحتفظ بإخلاص بصورة مدينة غرناطة القديمة التي ولد بالقرب منها والتي تتضاعف فيها ألوان الموشور وتتعدد كما تتضاعف فوق جوهرة متعددة الوجوه.

وأثناء تجواله، وإقامته في مدريد، وفي خارج إسبانيا كانت

ألوان الجنوب هذه تسكنه باستمرار. هو يذكر الميدة عند الغروب والياسين والحمراء وجنة العريف والنباتات الأندلسية تنسج بساطاً فارسياً يعز نظيره، ويحط عليه برفق وإشفاق نهر (دارو) كما لو كان سيفاً قديماً..

وفي قصائده الغجرية، وكذلك في ديوان كتاب الأغاني نكتشف من جديد الحياة النباتية كما لو كانت في بستان معشب نضير لم تفقد شيئاً من أريجها وشذاها الفواح.

في الصفحة الوحيدة التي خص بها الكاتب الفرنسي تيوفيل جوتييه غرناطة، وجد نفسه ملزماً بأن يلجأ إلى تعداد بسيط لألوانها، وبدا أنّه غير قادر على استلهامها بما يتجاوز ذلك. مثلما فعل لوركا فيما بعد، حيث استخدم في البداية، نظاماً أصيلاً للألوان الأساسية لرسم الجبال المجاورة: أخضر بحري شاحب، بني خفيف، أحمر، بني غامق. تخرج منها تدريجياً الإيقاعات الجديدة المحجبة مغمورة بالألوان الأرجوانية.

واستعمل لوركا سلماً ثانياً للألوان لاستدعاء المدينة بواجهاتها المتعددة، أرجواني تفاحي، أخضر، وردي مبيض، النرجسي الأسلي. وهذه كما يقول هي ألوان الملابس الساتانية الداخلية التي ترتديها حسناوات غرناطة، وهي أزهار قصر الحمراء الياسمين والآس وأشجار الفستق والغار، ومشاتل الورد، وأخيراً يعمد إلى سلم لوني آخر أكثر رقة ونعومة، فعندما يقبل المساء فإنه يكسو القرى والجبل رداء حريرياً مشرباً بالفضة مع كل بريق اللؤلؤ، (ألوان الصقيع، والقرنفل، والأوبال، واللؤلؤ

القديم، والزفير، والعقيق وإلى غير ذلك من الدقائق اللونية التي كان على لوركا أن يكتشفها أو يعيد اكتشافها في ذاكرته والتي اعتمد عليها فيما بعد في رسم أجواء وبيئات قصائده الغجرية. وكما أن هذه الألوان لا تبدو دفعة واحدة للمسافر الجواب، فهي لا تبدو أيضاً مرة واحدة، أو في وقت واحد للشاعر. فهو لم يستطع أن يرفع عنها الغطاء إلا بعد عناء شديد. فكلما تقدم عمله، كلما بدت ألوان جديدة فيه، مثل ما يكشف النهار، من صباحه إلى مسائه، عن تتابع كل إمكانيات الضوء.

لهذا السبب يبدو من المفيد أن نرسم صفحة بالألوان التي استعملها الشاعر الأندلسي لكي نظهر كيف تولد، وكيف تنمو، وكيف تختفي وتزول في شعره، فالتغيير المتتالي في ألوانه وظهور الظلال الجديدة في أعماله، يمكن أن يلقي ضوءاً على طبيعة مقاصده، ففي قصائده الأولى، مثل بعض قصائده المستوحاة من حياة الغجر، حيث المشهد الطبيعي الذي يتكون من أشجار الزيتون والسرو، يشكل خلفية (الفعل). فالألوان هنا باهتة أو ضئيلة وتتخذ هيئة الأشياء ألوان الفضة الخابية والرصاصي الأزرق، والقمر الرمادي مسيطر، والمشهد الطبيعي ينيره قمر بأثداء قصديرية صلبة، فقط الملامح والقسمات يشار إليها بظلال محمرة، والوجوه بيضاء أو صفراء.

إن العنصر الشعبي في هذه القصائد الذي يعود إلى صور عالم الطفولة، يستدعي ألوانه الصافية الأولى، دون أن يتم التداخل فيما بينها، فالكلمات تبدو محاطة بالخلفية الموسيقية للقصيدة،

ولكنها في الواقع، مفصولة بعناية ولا تتداخل ظلالها. ولم تبد الفوارق الدقيقة إلا في مرحلة متأخرة، حيث يصبح الشعر أكثر غنائية، وينبسط الأفق، ويصبح المشهد معقداً، فالريح والماء والأنهار الأندلسية تتدخل والألوان الأولى لقصائد مراهقته لم تعد كافية لكي تبرز شخوصه الرمزية التي تدخل المشهد.

فالكلمات المشمسة الآن بأصباغ جديدة . وهي تومض الآن بآلاف الترقيشات ففي ديوان الأغاني العميقة، يبدو نهر الوادي الكبير بلحيته العقيقية، وعذراء الوحدة تتفتح مثل زهرة توليب ضخمة، والمسيح الأسمر بوجنتيه البارزتين وحدقتيه البيضاوين قد تحول من زنبق يهوذا إلى بشرة إسبانية. وهكذا فإن كل كتاب من كتب الشاعر سيتم تقديمه بألوان مختلفة، وبسلم لوني يزداد تنوعاً وغنى بصفة ثابتة. وفي قصائده الغجرية تبلغ هذه الألوان درجة رائعة من التنوع والعنف، فتبهر الأبصار.

لوركا مثل الفنان الهولندي فان كوخ مفتون بالألوان إلى درجة الجنون. أي موضوع يروق له، يوفر له الحجة لكي يستخدم الاصباغ المشعة البراقة التي تظل ترتعش في أعماقنا طويلاً بعد أن نكون قد طوينا ديوانه. كل هذه الظلال التي يرسمها بفنية عفوية ربما تبدو لنا مبالغاً فيها، لولا علمنا بأنها صادقة بأكثر من صدق تلك التي نراها بأعيننا. فعيوننا قد أصابها الكلال منذ أمد بعيد، ورؤيتنا أصبحت متبلدة، عديمة الحس ولم تعد تسمح لنا بأن نميز الظلال المرتجفة التي يحيط بها الطيف الشمسي سطوح أقل الأشياء بهاء ولمعاناً. . . ومثل فان كوخ فإن لوركا كان

يجب أن يرى هذه الألوان ويقدمها إلى أبصارنا وهي مجلوة قد صقلت حتى بلغت أقصى درجات بريقها وتألقها.

فالريح ليست فقط ذات لون معين، ولكنها من العنف بحيث تتخذ هيأة عجوز زمردي اللون يطارد الحسناء الغالية. والفواكه صفراء مخملية، وللمنازل البيضاء نصاعة الجير ولا يمكن لأي ظل أن يستقر على الجدران النيلية بشوارع جارته الخفية.

وبين هذه الكتل المنوعة من الألوان فهناك تفاعل الظلال المتضاعفة التي تتخذ أشكالاً تتلاشى. سمكة لؤلؤية رباط عنق قرمزي اللون وليس أحمر اللون، سلة زهور تبنية اللون. هذه أشياء تلتقي بها مراراً وتكراراً في شعره ومسرحياته.

أما فيما يتعلق بذلك اللون الشهير لديه، أعني اللون الأخضر الذي يبدو في الغالب مسيطراً على المشاهد الطبيعية التي يصفها لوركا. فإن (جان كامب) يقترح علينا تفسيراً عبقرياً لشيوعه وتردده في شعر لوركا. فيمكن أن يكون في رأيه شيئاً من ذكرى عمامة النبي الخضراء التي رفرفت يوماً فوق جميع مآذن غرناطة، وفوق أطراف حراب جميع المحاربين العرب؟ أليس اللون الأخضر هو اللون المقدس عند الإسلام حتى اليوم؟ ثم ألا يرغب لوركا بهذه الوسيلة الرمزية أن يحدد الطابع القدري الإسلامي فوق هذه الأرض التي كان ثلث سكانها من المسيحيين بلا ريب، ولكن كان ثلثها من المسلمين طبقاً لما يردده (كوبليه) غنائي قديم..

وفي مرحلة تالية، فإن قصيدته المرفوعة إلى ذكرى، الشاعر والت ويتمان تجعلنا نفكر في رسوم (أندريه ماسون) وستائره القماشية وطيورها التي تمزقها السهام . وقصيدته الأقل شهرة حول نيويورك نرى ألوانا غريبة مركبة على الألوان الأولى التي أحضرها معه من الأندلس فتعطيها العمق الحيوي والحرارة وغنى الطلاء. وكلما نضجت أعماله، صارت ألوانه أكثر لطفاً وخفة. أي أقل حدة. لا تختفي، ولا تبهت بل تصبح غالباً ممتزجة بالكلمات، وتعود إلى الظل، وتتراكم مثل آلاف البقع المثيرة في حركة الجماهير المشاهدة لمصارعة الثيران عند ساعات الغروب. وهذه الجماهير المحتشدة تبدو للوركا عبارة عن فواكه رقطاء، مرشوشة بنقط ذهبية، ومبقعة بالسواد، وبندوب بطيئة الاندمال، فاكهة تدور ببطء تحت الشمس.

وفي القصيدة الرائعة حول موت مصارع الثيران اغناسيو سانشيس تتخذ الألوان رجرجة صامتة، المصارع العظيم مات في اغسطس ١٩٣٥ في ميدان مدريد.

ما زلت أذكر كيف تلقى بنيامين الخبر بحزن بالغ في الاسكوريال، وكيف هرع إلى سرير صديقه القتيل. لقد كان سانشيس رجلاً مثقفاً جداً. وكان صديقاً لجميع شعراء الشباب في عصره. وتحولت أسبانيا بسبب مقتله إلى مناحة عامة. وفي القصيدة المهداة له فإن الألوان لا تتشعشع، ولكنها صامتة، ولم تعد تتحدث إلى عيوننا ولكنها تتجمع في صمت حول الدائرة المنيرة التي وقعت فيها مأساة الموت، حيث الغروب مصور في

برنس دموي، وسيف ما يزال يرتجف فوق رقبة الثور القاتل. ويبدو وكأنه يخط بالطباشير فوق الرمل هذه الأسطر الرثائية التي سحبت منها جميع الألوان..

آه يا جدار إسبانيا الأبيض
آه يا ثور الشقاء الأسود
آه يا دم انياتزو الدفاق
يا بلبل عروقه
كلا
لا أريد أن أراه

بقعتان فقط تظلان فوق بياض الرسم. واحدة هي رأس الميناتور الأسود السلفوري الشاحب الذي يشبه تلك الرؤوس التي تفنن بيكاسو في رسمها. والثانية هي بقعة الدم التي لا يرغب الشاعر في رؤيتها. وهذه القصيدة هي واحدة من آخر القصائد التي كتبها لوركا. ولم يعد يستعمل فيها الألوان البسيطة والألوان الغامضة التي استعملها في أشعاره الأولى.

وبين هذه القصائد الأولى، وقصيدة مرثاة المصارع التي نكتشف فيها إشارات وتلميحات إلى المصير الذي سيلقاه هو نفسه، ينبسط عالم واسع رحيب يومض بالألوان ووفرتها المتألقة ميلاد، وانتشار، ثم تخل عن الألوان. فبعد أن أثبت لوركا أنه سيد الألوان المبهرة، أخذ يتخلى تدريجياً عن ظلاله المفضلة التي استعملها في الماضي بغزارة. وبعد أن ينتهي ذهولنا، يمكننا فقط أن نميز أن هناك شيئاً متشابكاً بكل الموضوعات التي تزود هذا

الشعر بدم الحياة، وأعني بذلك موضوع (الموت) الـذي قدم لنـا عنه تنويعات تراجيدية موجعة.

موضوع الموت المغذَّى بكـآبة أصليـة راسخة، يشكـل واحداً من أهم المـلامح في الشخصيـة الإسبانيـة. وهو حـاضر في كـل أعماله. ومندمج بكل صوره البهيجة التي تعبر عن أصفى مشاعر الفرح..

ومع ذلك فإن لوركا لم يكن إنسانـاً معذبـاً. ولكن في الجنوب الإسباني (تبحث القلوب الأندلسية دوماً عن الأشواك القديمة.)

ذلـك همه الـدائم الذي عـبر عنه في قصـائده ومقطعاتـه حيث يلتقي الإنسان بصوت الشعب الـذي لم يعد قـادراً على أن يعـبر بنفسه، كما نلتقي بتلك الكلمات التي نسيت، ولم يبق إلا صداها يتردد في أنفسنا. والموت الذي يستدعيه لوركا في شعـره، يظهـره لنا في أبهى ألوانه البهيجة، مختفياً تحت كلمات مألـوفة نستعملهـا عـادة، بوجـه أو بآخـر في التعبير عن نصيبنا اليـومي من الحـزن والفرح.. الموت عنـده هو الـظل الذي يجـر إلى الأرض الأشياء التي تستحم بـالشمس. وهو أكـثر ظهوراً للعيـان عندمـا يكـون الضـوء في أقصى سطوعـه. فوق هـذا الـظل يصف لنـا المشهـد الطبيعي الرهيف، ويصوره لنا بحب لا يخلو من إشفاق. يصوره بخوف حتى لكأنه يخشى أن لا يجد الوقت الكافي، ليتحدث إلينا عنه، ليخبرنا عن أحواله، كيف كان، وما سوف يكون عليه إلى الأبد. شجرة الزيتون التي تنمـو فوق الجـدار الأصفر، والكهف الذي يشتعل فيه فرن الغجري، وجماعـة من المراهقـين في حقل

صخري. في كل هـذه القصائـد تجـد أدوات المـوت وظيفتهـا. فالخنجر يحترق في يد غجـري أصيل، ويلعب هـذا الخنجر دوراً عـظيماً في قصـائد لـوركا ومسرحـه. (مثل شعـاع الشمس يلمع الخنجر في الأعماق الرهيبة) وأيضاً الخنجر يرتجف من جديـد (في قلب مفـترق الطرق حيث الشـوارع ترتجف مثـل حبل المشنقـة) وكاتدرائية غرناطة مصنـوعة من خنـاجر ذهبيـة وصيادو السمـك الفقراء يبصرون ليلاً بفضل بريق سكاكينهم، واشبيلية برج عامر بـرمـاة السهـام، حيث المـدافـع الصفـراء في مـواجهـة السهـام الأندلسية. وقلب العذراء يطعن بالسهام والقـواطع. فـالقديسـة أولاليا التي يرسم الشاعر استشهادها بألوان زجاج نافـذة باهتـة، وبظلال بساط قـديم، إنما هي قـطعة جسـد معذب فهي معلقـة فوق شجرتها، أمام مشهد جليدي، وعـريها الـلاهب يموج عـلى هذا الجو الصقيعي.

في كل مكان من شعره، وبراءة خالية من القسوة نلتقي بهذه الاستعـارات وهـذه الصـور للمـوت الـدامي، وحس المـأسـاة الشهوانية التي ترتبط دوماً بموضوع الحب.

الحب والموت يتقابـلان وجهاً لـوجه، ويتـداخل كـل منهما في الآخر، بطريقـة تتسم بالحميميـة في شعر لـوركا حتى ليغـدو من المستحيل فصلهما عن بعض. همـا ممتزجـان ومعبر عنهـما في صور تحمـل غالبـاً معنيين، معنى يكتشفـه المـرء فـور القـراءة والآخـر نكتشفه فيما بعد في أعماقنا حين نكـون قد تشربنـاه. ولكن أليس

المزج بين هذين الموضوعين هو الذي يميز شعره ويطبعه بأكثر من أي شيء آخر.

في رسالة للشاعر الكولومبياني كتب لوركا يقول: (إني مقدم الآن على إبداع شعر سوف يتدفق مثل تدفق الدم عندما تقطع رسغك. شعر يأخذ راحة من الواقع، يكتب بمشاعر كل حبي للأشياء. وتلاعبي بالأشياء حب الموت، والتلاعب مع الموت. حب قلبي. هكذا وطوال اليوم فإني أعمل في مصنع الشعر. أحياناً ألقي بنفسي في موضوع (الإنسان) الأندلسي الأصيل الباخوسي في ملذاته الجسدية وضحكاته. الأندلس ـ وهذا أمر لا يصدق ـ هي الشرق بلا سموم، والغرب بلا فعال. في كل يوم تتوفر لي مفاجأة جديدة، إن جسد الجنوب الجميل، يغفر لك ويشكرك، بعد أن تكون قد تعسفت معه.)

قسم كبير من أعماله كتب تحت لمحات (الوهم) و(النشوة). كل الموضوعات التي تقع له، ويتعامل معها في شعره تحمل شغفاً عامراً باللطف والرقة. كان يحلم بالتعبير عن كل هذه الموضوعات في كل صيغها وأشكالها في شعره.

كان الشاعر لوركا موسيقياً ورساماً. ومن حين وصوله إلى مدريد، وأثناء رحلاته بالخارج لم يتوقف أبداً عن الرسم، ولم ينس الزيارات الطويلة مع (مانويل دي فالا) حين كان مجرد صبي في الكلية.

يتوفر لوركا على كل مزايا العنصر الذي ينتمي إليه وعيوبه،

وغير مستحيل أن تكون تجري في عروقه قطرات من الدم العربي الـذي خلق ذات يوم عـظمة غـرناطـة. ومن المؤكد أنـه لم يكن يتأذى أو يتضايق من اعتقاد البعض فيه أنه غجري الأصل.

لقـد صيرتـه الأسـطورة غجـريـاً. ولـدى الغجـري تصبـح المـوسيقى والشعر، الـوسيط الأوحد للتعبـير عن الحنان القـاسي، ولطف الأمومة، وفقر وجمـال هذه الأراضي الجنـوبية التي أقـامت وحدتها على المتناقضات..

ومثلما هنـاك إسبانيـون متعـددون، فهنـاك أيضـاً أنـدلسيـون متعـددون يمثلون مختلف المـراحـل والأحقـاب. هنـاك أنـدلسي (سينيكـا) الكلاسيكيـة. وأندلس (غنغـورا) الباروكيـة وأنـدلس (خـوان ريمون خمينس) البحـرية ثم هنـاك أندلس (سـير مـورنيـا رانجيـه) ذات حقول الـبرتقال والأنهار العـظيمة ثم هنـاك أيضـاً الأندلس الحزينـة، الأندلس التي يصفهـا لوركـا في شعره، والتي يبدو حزنها متضمناً في أغنية. الأندلس، التي يتحد بهـا الجميع، وهاجة وذهنية، مثل قيثار عامرة أنغامه بالصلوات والآهات، ولمثل هـذه الأندلس ظـل لوركـا وفياً مخلصـاً. لقد تـرك للآخـرين في المقـاطعة التي ولـد فيها الغنـاء بصوت عـال، بأشعـار البهـرجـة والزخرف. أشعـار ذات طبيعة غـريبة سهلة. أو وصف طـابعهـا الفني الخاص، وفقرها، في بعض الروايـات التي كان لهـا صدى واسع خارج إسبـانيا. أمـا هو فـإنه لم يتـوقف عن التفكير لحظـة واحدة في أرض ذلك الغجـري حين كـان يرسم في مـدريد، أو يكتب مقطوعاتـه الأولى من شعر الغنـاء العميق. في أسطر قليلـة

كان يرسم قرية ضائعة في الجبال وفوق الأبراج علامة الريح التي لا تتوقف أبداً عن الدوران مع الريح الباردة.

وعنده أن الأشياء والبقع التي تتركها الأشجار والسماء والمنازل والحيوانات هي تجويفات مضيئة محاطة بهالة من النور الذهبي.

«كل نور الكون يمكن أن يلائم عينا واحدة»
«الديك يصيح وصياحه يعيش أطول من جناحه»
«إن الفراغ الذي تتركه نمله يمكن أن يملأ الجو»
ففي الأفق يبدو تجويف حصان أبيض يحيط
به مشاهدون أصواتهم مليئة بالنمال، هو فقط يمكنه أن يرى
آلاف الصيغ الملموسة تبحث عن فراغها
كلاب ضالة، وتفاح مقضوم
أني أرى لوعة عالم حجري حزين
لم يعد قادراً على أن يجد صوت
بكائة الأول.

لقد رسم المشاهد الأندلسية، وتغنى بأجواء اشبيلية القديمة. وأضاف بعض اللمسات اللونية أو بعض المصاحبات الموسيقية للرسوم التي أحضرها له ذات يوم سلفادور دالي في غرناطة. وكان الرسام دالي في نظره صديقاً رائعاً. كتب إليه دالي يقول: (أنت وجع مسيحي، في حاجة إلى وثنيتي. أنا سأصحبك لتتلقى علاجاً بحرياً سيكون الفصل شتاء وسنوقد ناراً هائلة. والحيوانات المسكينة ستتخدر وستذكر أنك مبدع أشياء وسنعيش معاً تصحبنا آلة تصوير.)

وفي كاداكيس، وفي ميدان كاتلان رسم بعناية بيضة صفراء كما وصفها في قصيدة كتبها في مدريد. أخذ لوركا هذه الصور الغريبة الألوان التي كان الفنان دالي يريد أن يعيد رسمها في لوحاته وبعد أن عرض لوركا رسومه في برشلونة سنة ١٩٢٧ كتب قصيدة تمجيد لصديقه منوهاً بالمشاهد التي ألهمته.

هذه هي الفترة التي كان سلفادور دالي يرسم صخوره بوجوه بشرية فوق الشواطىء الشاحبة، حيث ظهر له في أحد الأيام شبح مزمير دلف. لقد قاس معدل معزفه الخفي النائم بمقاس ياردته الأصفر، واكتشف أن هذا الشاطىء الحقيقي هو أول مكان يسمح لنرجستيه بممارسة التغيير الصارخ..

ساعته الرطبة، وأثاثه هي كل عناصر لعبته الحزينة التي ستقوده كما يقول نحو احتواء اللامعقول، تلك المواد الزهيدة التي كان يرسمها بعناية والهة. ويصف لنا لوركا لوحة ألوانه التي مزقتها طلقة: وكان دالي يكره البساطة في كل صورها، قال هذا إلى لوركا. ولكن لم يكن لوركا بالساذج الذي يسهل خداعه.

وفي قصيدة مدحه لصديقه يستحضر أوائل رسوم صديقه. وفي وسع المرء أن يرى كيف تنهض من تحت قلمه الشخصية الرمزية للوحات دالي. الأشباح فوق الشاطىء المهجور الموضوعات الغريبة والصخور الجوفاء مثل الاسفنج الاجوف وهي تمسك عكاكيز مغروزة في الرمل يقول (إني أتغنى بجهدك الرائع في القبض على أضواء أرض (كاتا لونيا)وحبك لكل شيء غامض لا يبين.)

وعـبر هذه القصيـدة التي نشرت في مدريـد بواسـطة خوسيـه اورتيجا غاسيت في مجلته مجلة الغرب وهي المجلة التي كـانت في تلك الاعوام من أنشط المراكز الروحيـة في شبه الجـزيرة الايـبرية ونراه يرفع من شأن الصداقة التي تبادلها مـع سلفادور دالي والتي كانت أهم من الرسوم التي كانت ترسمها بصـبر بالـغ. ولم يكن لوركا قد نشر في ذلك الوقت سوى بعض المقطوعات من ديـوانه الغناء العميق، ولم يكن دالي يحلم حتى ذلك الوقت في الذهـاب إلى باريس. وقد تـذكر الشـاعر فيـما بعد، وبحنـين بالـغ (تلك الساعات الذهبية الغامضة) التي عاشها بحمية والتي وحدت بين الـرجلين في تفكير واحـد، وغايـات واحدة، وهي أن يعـبرا عن كل شيء لا يمكن التعبير عنه. وبعد قليل من نشر القصيدة سافر دالي إلى بـاريس للظفـر (بـالـلامعقـول) ونشر لـوركـا قصـائـده الغجـريـة التي أعـادتـه إلى مسقط رأسـه. وعـرف كـل إسبـاني عجائب الأشياء التي أبدعها. .

* * *

الأشعـــار الأولى

روي كامبـل

في الطبعة الجامعة لأعمال لوركا، وكمدخل أو مقدمة لقصائده الأولى، نلتقي بشاهد من تصريحات لوركا الشفوية، إلى صديقـه ومعـاصره الشاعـر البارز (جـيراردو ديجو) وهـو تصريح لا يخص الوعي أو الفكرة المسبقة التي يعمل بها لوركـا، كما قـد يتبادر إلى الذهن، بل يخص التحرر الكامـل من أية صيغـة من صيغ هـذا النظام الثابت.

(ماذا يمكنني أن أقول عن الشعر؟ ماذا يمكنني أن أقـول حول السحب، حـول السماء؟ أن أحـدق، وأحدق، وأحـدق إليهـا، وأزيـد في التحديق إليهـا. ولا شيء أكـثر من ذلـك أن أفهم أن الشاعر لا يستطيع أن يقول شيئاً حول الشعر، وأن الحـديث عن الشعر ينبغي أن يترك للنقاد والأ ـاتذة المختصين. ذلـك أنه، لا أنا ولا أنت، ولا أنا ولا أي شاعر بقادرين على أن نعرف ماهيـة الشعـر. ها أنت، لتسمـع، إني أحمل نـاراً في يـدي، فـأفهمهـا واتعامل معها تعاملاً واضحاً. ولكن لا استطيع التعبير عنها دون استخـدام للعنـاصر الأدبيـة. أنـا أفهم كـل الأشعـار ويمكنني الحديث عنها، لـولا أني أغير فكـرتي عنها كـل خمس دقائق. ولا أدري، ربمـا تمتعني في أحد الأيـام الأشعار الـرديئة السيئـة، كـما

تمتعني اليوم، وتمتعنا جميعاً الموسيقى الرديئة، إلى درجة الجنون بها تقريباً. يمكن أن أحرق (البرتنون) الليلة، لكي أستأنف بناءه من جديد، صباح الغد. دون أن أنتهي منه أبداً. في بعض محاضراتي تكلمت عن الشعر، ولكن الشعر الوحيد الذي أستطيع التحدث عنه، هو شعري، لا لأني غير واع بما أفعل. بل على العكس من ذلك تماماً فإذا كان حقاً أنني شاعر بفضل الله والشيطان فلأني أيضاً شاعر بفضل التكنيك والجهد.)

في هذا الحديث المنقول، الذي يبدو صحيحاً يذكرنا بتلك الانتهازية الغريزية التي يتصف بها الشاعر (أبو لنير) الذي كتب مثل لوركا مباشرة، وببناء نحوي يعتمد اللغة الشائعة. وقد كانت جميع الأشياء لديه، موضوعات قوية صالحة للشعر، سواء كانت جميلة أو قبيحة. هزلية باعثة على الضحك والسخرية أو كريهة بغيضة منفرة وكلاهما كتب بلغة بسيطة، تحاذي لغة الحياة اليومية. هي اللغة المعارضة (للهوبكنزيين) ودايلان توماس الراقية المصفاة في أسلوبها اللغوي الذاتي. كانا يكتشفان العادي واليومي بعيون أطفال صافية نقية. والخبرة الدقيقة البارعة لم تستنفذ موهبة الذهول والاندهاش والاستغراب لديهما. وذلك الاهتمام الذي يحول الفرسان خارج خنادقهم. وأضواء خطوط الترام بالضواحي إلى مادة سحرية للشعر. أو ذلك الذي يحول موضوعات المشاهد الطبيعية مثل (السيزال) الذي يصير اخطبوطاً متحجراً والتين الشوكي إلى لاوكونات وحشية. هذه القدرة على إدراك الأشياء، والنفاذ إليها بحماس بالغ، هي بلا

ريب قضية قدرة حيوية فياضة، وليست قضية مسلك وقع تبنيه. وأنا حين أدعو لوركا شاعر طبيعة فأنني أعني شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف عما يعنيه ذلك في إنجلترا.

تأثير المشهد الطبيعي على الشاعر الرومانتيكي الشمالي، بصفة عامة، وليس بصفة دائمة، يتجلى في نوع من الاندماج الذهني الذي يخلعه الشاعر على ما حوله من صخور وأشجار وجبال حتى تبدو أكثر، عقلانية، ذهنية، حساسة، بأكثر من الشاعر نفسه. هناك نوع من (الامتزاج) وإلغاء الذات، يصبح معه المشهد اللاذهني حاصلاً على أحسن مافي ذهن الشاعر الذي يبتلعه ويستوعبه استيعاباً كاملاً يلغي وجوده الذاتي. فيختفي الشاعر اختفاءً تاماً، ويتحول إلى نوع من السديم اللابشري الكثيف غير المهدد بالتحلل، كما يبدو مظهرياً سميكاً غير قابل لأن ينفذ إليه أي شعاع فائق من فوقه.

هذه العملية مارسها عملياً، وبشكل متتابع، شعراء الألمان وإسكندنافيا والانجلوسكون ونظر إليها على أنها أحسن الطرق لإضمار الذات وإخمادها. كما فهمتُ ذلك من شعراء أقدر مني. مع أني لم أكن أبداً في موضع القدرة على رؤية مبررات هذه التضحية بالذات من أجل كون خال من الحس والإدراك. فأنا مثل السلت واللاتين تجعلني الطبيعة بارداً. ولا أنظر إليها إلا كشيء ينبغي ترويضه والسيطرة عليه. شيء محدود. خلق لكي يكون مثمراً ومفيداً. وإذا لزم أن يحب ويعشق فمن أجل المنافع التي يقدمهاإلينا إذا أحسنت الاستفادة منه، ووضع في مكانه

الصحيح، وقدم له الماء والسماء. أنا أحب أن أرى سفوح الجبال، وقد تدرجت من أعلاها إلى أدناها بمصاطب تعبر عن قوة الأيدي البشرية ومهارتها. لا أن تمتد سائبة مهملة غير مزروعة. وأنا أحب أن أرى فرساً قد دفع إلى أقصى درجات تحقيق قواه وتعبيره عن نفسه، بفارس قد علا صهوته، واندمج فيه، لا أن يركض وحده فوق المروج محاولاً أن يقيت نفسه. هذا هو الشيء الذي يختلف فيه الشعراء اللاتين في وصف الطبيعة اختلافاً كلياً عن الشعراء الرومانتكيين الألمان والإنجليز، فحين أقرأ وردزورت أشعر أن كل صخوره وأشجاره، وجباله أكثر ذكاء من المخلوقات البشرية في الوقت الذي تكون فيه مخلوقاته البشرية التي لم تقبر بعد، غبية وحمقاء، بدون استثناء. أنا أشعر أن هناك شيئاً معكوساً تماماً، شيئاً انتحارياً من الوجهة الذهنية شيئاً مبغضاً للبشر كارها لهم. في هذا التحويل للقيم. وفعلاً فأني اعتقد أن المبادىء الرومانتيكية، في معناها السيء يمكن أن تحدد بأنها شيء معكوس، نوع من الرعب الطارد الذي يهرب فيه الشاعر من نفسه. هي مبادىء تخضع الآني للماضي، والواضح للخفي، والعادي لغير العادي، والمضيء إلى المظلم والاخلاقي لغير الاخلاقي، والحاضر لنوع من المستقبل الطوبائي أو الماضي الذي خلع عليه الوشاح الرومانسي.

قال ألدوس هكسلي إن ورزد ورت ما كان ليكتب قصائده عن الطبيعة الطيبة، لو عاش في المناطق الاستوائية بين حيات الكبرا والعقارب الفتاكة. ولكن هكسلي نفسه يرتكب عملية

قلب الأشياء، حين ينسب الذكاء الشرير إلى الطبيعة الاستوائية لقد قضيت عامين كمراقب في إحدى الغابات الاستوائية الحارة، وعلى نفقتي الخاصة كما قضيت ثمانية عشر شهراً في كوخ أحد الرعاة في جبال ولز ليس فيها منظر من هضاب ورزد ورت كانت الطبيعة قاسية ورحيمة في المكانين معاً. والذي أزعجني في الحالين وأخرجني عن طوري التصور أن الطبيعة بلطفها وشراستها تتخذ موقفاً ودياً مني أو معادياً لي فتطاردني بالخيبات والفشل، أو تحاول أن تمنحني نعمها وخيراتها، تلك هي الخرافيات التي ملأت حياة الانسان البدائي بؤساً وشقاءً. وهي تعود في صيغ من القسوة الفتشية البدية. إن الاختلاف في النموذج اللاتيني المتوسطي في شعر الطبيعة يظهر بكماله في بعض قصائد فرجيل (جيورجكس) حيث تغيب النظرة القاتمة، ولا نزعات بوذية تغشى الأبصار وتندمج في (الكل) على حساب الخطوط الكبرى والقيم الصحية.

وحينما يخلق الشاعر اللاتيني عتمة وظلمة كما هي لدى القديس يوحنا في الليلة المظلمة للروح، فليس القصد منها الاندماج في هذه الظلمة فقط، أو الضياع فيما حولها من دراسات قاتمة،ولكن الأمر يعبر ببساطة عن رغبة تخليص الذهن بالحقيقة الالهية في كثافتها الخاصة. والدليل على ذلك أن هذا النوع من الشعر الصوفي يوقظك، ولكن الضرب الآخر ينومك، وهذا هو الفرق بين التصوف الحقيقي وافتعال التصوف.

شاعر الطبيعة المنتمي إلى الجنس اللاتيني يميل إلى أن يختلف،

أن يتميز، أن يجسد الموضوعات التي يكتب حولها كما فعل فرجيل في وصفه للنحل الذي أبرزه في صورة واضحة منتزعاً إياه من كل الخلفيات المحيطة به. أما نزوع شعراء الشمال فيتجه بهم إلى أن يتركوا للطبيعة أن تلفهم بالطحالب والسحب والغابات والزهور حتى نختفي نحن وهم في حلم من الضباب والخمول الذهني.

ولوركا الذي عانى آلاماً حادة في فترة طفولته، وطوال حياته لدرجة أنه لم يعرف التحكم العادي في عضلاته وأطرافه، نشأ بين الفلاحين الذين يختلفون عن الشعراء السواح، بمعرفتهم الكاملة بخصائص الطبيعة. وكانت الأشياء التي تجتذب إهتمامه هي الأشياء التي تحيط به عن قرب، بفلاحيها وتوابعهم من الحشرات والحيوانات كالنحل والفراشات والضفادع والسلاحف وغيرها.

والشعر الذي أصدره ضمن مجموعته الأولى كتبه بين الثامنة عشر والواحدة والعشرين من عمره. وفي تعامله مع أصغر مخلوقات الأرض ينزع إلى نوع (الليلوبنية) الدقيقة التي تكاد تكون (فرانشيسكانية) في حميميتها والتي تذكرنا بتفاصيلها، بواحدة من أعذب ما تناول فرجيل وغنغورا في وصف النحل. أو بالمعالجة الأكمل حول فأر المدينة وفأر القرية التي تناولها هوراس في أهاجيه. هذا يذكرنا بشعراء ما قبل الرومانتيكية في آدابنا. مثل درايتون الحلوة في (لمفيديا) وخطبة بركونيو حول الملكة ماب وبعض فقرات حلم ليلة في منتصف الصيف.

والخلاف الهام أن لوركا يمزقنا بين السخرية والمفارقة المضحكة المتسمة بالغرابة والإحالة، وبين الشفقة التي يخلعها على مخلوقات الحقل الدقيقة هذه المؤنسنة قليلاً. يلاحظ فوق السلاحف مئزراً صغيراً أبيض اللون وهو يصفها بأنها نطفة تمساح وتنينات الضفادع. ورغم أن حيوانات لوركا صغيرة وعالم حشراته قد تم إدراكه لديه برؤيا طفولية فلا نرى فيه عالم حلم (تيتا تياس) وعالم الحوريات، ولكنه العالم الحقيقي الذي نسكن فيه أنفسنا. منظورا إليه بنمنمة وبوضوح مجفل كما لو نظر إليه من الجهة الخاطفة من المكرسكوب، فوحشيته لا تنقص الحجم المكروسكوبي، بل تبدو واضحة وضوحاً منفراً بسبب هذا الحجم المكروسكوبي وبسبب هذا المزح الغوياني (نسبة إلى الرسام غويا) والبوسكي نسبة إلى (بوسك) الذي يمزج الإنساني بالقزمي. وصف نقيق الضفادع بأنه (يهشم الصمت بنقاط صغيرة خضراء) هي صورة غريبة خارجة على المألوف ولكنها صورة جيدة في نظر أولئك الذين شاهدوا زحف الضفادع عند الغروب، وهي تشرع في نقيقها الجماعي مع ظهور النجوم. وحين أقول أن لوركا (يؤنسن) جزئياً مخلوقاته. فلا أعني أنه يجردها من خصائصها الضفدعية أو السلحفاتية أو أي خصيصة أخرى من خصائصها. ولكن اللمسة الإنسانية تزيد وتعلي من شأن النوعيات الكامنة فيها كضفادع وسلاحف ونمال. بواسطة قوة التناقض الصرف.

أشرت إلى أن لوركا كان يرعب الفلاحين ويفزعهم بتقليد موعظة الكاهن حول الجحيم وبعض قصائده تبدو من هذا

الصنف المبتذل وهي تؤثر في المشاعر بشكل حاد حتى يتهم المرء الشاعر في شيء من النفور والاشمئزاز بأنه يتعمد الخروج على المألوف لكي يعذبنا. وفي إحدى قصائده الأولى يصف (أوديسا) الحلازين وهي تتهيأ للدخول إلى عالم الآلام والأوجاع والحلزون (وهو برجوازي الظل المسالم) يشعر بفضول فجائي لاكتشاف العالم، ويقرر أن يذهب لمشاهدة ما يوجد في أقصى الطريق، ويلتقي بضفدعتين متسولتين، إحداهما عمياء، وبعد حديث كئيب يثير الشكوك التشاؤمية يلتقي هذا الحلزون ببعض النمال. واقتطع هذا النص من هذه القصيدة التي يصعب نقلها شعراً.

وفي الدرب، كان صمت
يتدفق من الطريق
والتقت بفريق
من النمال الحمراء
كانت تتحرك في جلبة
وتجر بقوة وعنف
نملة أخرى، انكسر قرناها
فتساءلت الحلزونة:
صبراً أيتها النمال
لماذا تسئن معاملة زميلتكن؟
خبرتني عنها بضمير
تحدثي أيتها النملة، قصي عليّ كل شيء
فأجابت النملة المحتضرة بحزن

ـ لقد رأيت النجوم
فقالت النمال القلقة
ـ ما هي النجوم؟
وتساءلت الحلزونة المهمومة
النجوم؟
فأجابت النملة:
نعم. لقد رأيت النجوم
صعدت فوق أعلى الأشجار
التي تقوم على الطريق
وفي الظلمة المحيطة في شاهدت مئات العيون
فتساءلت الحلزونة؟
ولكن أي شيء هي هذه النجوم؟
ـ إنها أنوار تحملها في رؤوسنا
فعلقت النمال
ـ نحن لا نراها
وقالت الحلزونة:
إن بصري يبلغ مستوى العشب فقط
وقالت النمال وهي تحرك قرونها:
سنقتلك لأنك كسولة وطالحة
إن قانونك هو العمل.
ـ نعم. لقد رأيت النجوم
قالت النملة الجريحة ذلك بإصرار

وأطلقت الحلزونة حكمها قائلة:
دعوها تمضي إلى حيث تريد
وانصرفن إلى أعمالكن
فربما قضت عما قريب
وفي الجو العذب اللطيف
مرت نحلة
وأحست النملة بالمساء الكثيف فقالت:
ـ تعالى، خذيني إلى إحدى النجوم
وهربت النمال، بعد أن رأتها تموت
فتنهدت الحلزونة
وابتعدت مندهشة
وملأتها الأبدية بالاضطراب
وقالت: الطريق لا نهائي

هذه الأوضاع المثيرة للغم والكدر تتكرر بإلحاح وقوة، في أعمال لوركا الأولى بل وتعود بأكثر قوة في مسرحياته الأخيرة التي يتعامل فيها بلا تنويع مع ما نسميه بالموضوعات المزعجة. ولكن في المسرحيات الأخيرة نجد أن هذه القسوة التي يقذفها في وجوهنا بعدوانية ـ كما لو كان ذلك يخفف من أوجاعه الشخصية ـ قد لطفت وتوارت وراء القامات اليوربيدية للأبطال وقوتهم الداخلية وإرادتهم في قبول العذاب (طالما كانت هناك طريقة للتخلص منه عن طريق الجبن أو التواطؤ) ثم قدرتهم على الاستسلام. ونحن نقبل مسرحياته كما نقبلها من أي واحد آخر

يتعامل مع هذه الموضوعات. أستاذيته الفنية الخالصة تجعلنا نقبل بها، وإدراكنا بأن البحث عن التعاطف من الأسباب الرئيسية التي تحرقه، وتحرقنا في هذه اللوعة التي يصورها.

وفي ديوانه (الرومانسيرو جيتانو) نلتقي بالقسوة نفسها، والتعذيب نفسه. ويدعو بنياس يانس هذه القصائد (صوراً صغيرة مرسومة على الثلج بواسطة متوحش ناعم) ولكننا في هذه الصور الصغيرة ينقلنا لوركا من التعذيب المباشر للوخزات العاطفية، إذ لم يعد لوركا يتولى القص المباشر بنفسه، ولكنه يرويه عبر أفواه الغجر الذين يحاكيهم ويسخر منهم في الوقت نفسه، فيأتي تأثيره في الدرجة الثانية من مستوى الخطاب. كما نلاحظ ذلك لدى (بارنس) في مأساة (تام) فلو كتب بالطريقة الشائعة لدى (شيخوف وموباسان أووليام فلا ترى) فستكون قصة مرعبة وعلى درجة بعيدة من الخسة. ولكن (بارنس) الذي كانت لغته الانجليزية هي اللغة الأم وضع القصة كلها على لسان بعض الشخصيات المضحكة البلهاء، وهكذا نتلقى المرارة تحت ستار، أو في وسادة من الضحك. والطريقة نفسها نلتقي بها لدى الغجر الذين يجسدهم لوركا بكل مظاهرهم المحلية وسذاجاتهم الشخصية فتحمي القارىء من التأثير القوي من مظاهر الرعب والجرائم والقتل الوحشي والاستشهاد الموصوف في هذا الديوان. ويتضح في النهاية، أن لوركا لا يريد أن يسلط ألماً على القارى، من أجل أن يهزه أو يقلقه، ولكنه هو يشعر بذلك شعوراً عنيفاً قوياً حتى ليحتاج إلى أن يشاطره الآخرون مشاعره.

هذه هي الأسباب التي تحدد إلحَاحَهُ على موضوعات القسوة. نحن نعرف أنه كان في حياته العادية إنساناً مرحاً مليئاً بالدعابة، مشعاً، ولطيف الشخصية، وإذا قدرنا طبيعة وامتداد الأشياء التي تؤلمه، فليس هناك كثير من الشذوذ في خروجه على المألوف طبقاً لسلوك الشعراء المحدثين..

ويمضي جنباً إلى جنب مع شعور الألم الشائع في كل شعر لوركا، بما في ذلك شعره الفرح البهيج، الشعور بدنو الموت العنيف حتى في أكثر قصائده نضارةً ربيعية، فإن ظل الموت وحضوره قائمان هناك مثل ما في قصيدة أغنية ربيعية.

وفوق الجبل الوحيد
مقبرة البلد
تبدو كأنها حقل مزروع
ببذور الجماجم
وقد ازدهرت أشجار الشربين
مثل رؤوس عملاقة
تتامل الأفق في تفكير وألم
داخل المدارات الفارغة
يا ابريل المقدس
الذي يأتي مليئاً بالشمس والعطر
املأ بالأعشاش الذهبية
الجماجم المزدهرة

لوركا مثل (وبيستر) في قصيدة إليوت، تسيطر عليه فكرة

الموت، وتتسلط عليه. وهو لا يرى هذا الموت فقط بل يحسه فعلياً ويذوق طعم العظام تحت الجلد وفي (بالاد) الميدان الصغير يسأله الأطفال:

ماذا تستطعم في فمك
هذا الظامىء الأحمر؟

فيجيب:

طعم عظام
جمجمتي الضخمة

ومرة أخرى، وفي أكثر قصائد لوركا شهوانية، وهي قصيدة (أغنية شرقية) التي يحتمل أن يكون مديناً فيها بأشياء إلى الشاعر (بول فاليري)، وفيها يقارن حبات الرمان هذه بأفكار تنضج في حس الشاعر، ونلتقي بصورة ناجحة لهذه الرمانة التي تصبح في تصويره نصف قلب ونصف جمجمة. هذه واحدة من أغنى قصائد لوركا تتألق بِسَطْوِهِ على الشعراء الآخرين من أمثال غونغورا وفاليري، وداريو، ولكنها في الوقت نفسه تلتهب بشخصية لوركا الخاصة بعدما هضم هضماً كاملاً التأثيرات الخارجية. والمسروق فيها قد آل إليه بحكم الاستحواذ وحق التملك.

* أغنية شرقية *

الرمانة المعطرة

سماء بلورية
(كل حبة نجمة
وكل غشاء غروب)
سماء جافة
كبستها أظافر السنين
والرمانة مثل نهد قديم
من الرق
خلقت حلمته بشكل نجمة
لكي تضيء الحقل
هي قفير نحل صغير
بعسل دام
صاغها النحل من ثغور النساء
ولذا فهي حين تنفلق
تضحك بأرجوان آلاف الشفاه
الرمانة قلب
يخفق فوق الأشياء المزروعة
قلب مترفع
لا تنقره الطيور
قلب
يبدو من خارجها قاسياً كقلب الإنسان
ولكنها تمنح لمن يشقها
عطر مايو ودمه

الرمانة هي كنز
عراف المرعى العجوز
ذاك الذي تحدث إلى الوردة الصغيرة
في الغاب المنعزل
صاحب اللحية البيضاء
والثوب الأحمر
الكنز الذي ما تزال تحتفظ به
الأوراق القديمة للشجرة
أقواس الأحجار الثمينة
في حوف الذهب الغامض
السنبلة هي الخبز
وهي المسيح المتسجد حياً وميتاً
والزيتون خلاص القوة والعمل
والتفاح هو فاكهة الشهوة
وغموض الخطيئة
وجرعة الاحقاب التي تحفظ العلاقة
مع الشيطان
والبرتقال هو حزن الزهد المدنس
وهكذا يصبح ناراً وذهباً
ما كان من قبل صفاءً وبياضاً
والنبيذ هو الفسق
الذي يتخثر في الصيف

وتستخرج منه الكنيسة
الشراب المقدس الذي تباركه
والكستناء من الازمان العتيقة
هو تشقق الأخشاب القديمة
والحجاج التائهون
والبلوطة هي شعر العصور الماضية الهادىء
والسفرجل من الذهب الضعيف
هو نظافة الصحة.
ولكن الرمانة هي الدم
دم السماء المقدس
دم الأرض المسفوك بابرة السيل
دم الريح التي تأتي مخدشة
من الجبال الوعرة
دم البحر الهادي
دم البحيرة النائمة
الرمانة هي تاريخ ما قبل التاريخ
للدم الذي تحمله في
فكرة الدم المغلق في كريات فاسية
وحامضة
لها شكل غامض
يشبه القلب والجمجمة
هذا التسلط لإحساس الموت ظاهر حتى في أكثر أوصافه

الريفية الرعوية النضيرة. ويجدر التذكير بأن المـوت كان مسيـطراً على الجو العام خلال العشرين عاماً التي سبقت الحرب الأهلية، وكان هتاف الفـوضويـين الذي يـردد (يحيا المـوت) من الهتافـات المسموعة غالباً. كما كانت جماجمهم وعظامهم تتناثر هنـا وهناك. وحس الموت عميق لدى لوركا بأكثر من عمقه لدى أي شاعر أو فنان إسباني معاصر. وقد قال بعضهم عابثاً مازحاً أن الموت هـو قديس إسبانيـا الحارس. وقـد كان (بـارنس) يقول: إن الـوعي الإسبـاني يمكن العثور عليـه في شهوانيـة الدم والمـوت.. وقبول هـذه الأقـوال يؤدي بنـا إلى أن نسقط عـدداً من الشخصيـات المقدسة مثل القديس (جـون دي لا كروس) والقـديسة (تـيريزا) والقديس (واسيس جامتـير)، والقديس (اغنـاسيوس دي ليـولا) الـذين كـانـوا ضمن أصفى الأرواح التي عـرفهـا التـاريـخ. إن المتصوفين القسطاليين تجاوزوا الموت. وموقفهم من الموت، يقف في الـطرف المقـابـل للوركـا. طمـوحهم إلى المـوت لا يـأتي من الإعياء، ولكن من الرغبة في حياة أعمق، موعودة بعد الموت.

أنا أموت لأنني لا أموت.

هكـذا قالت القـديسة (تـيريزا) معـبرة عما يعـارض معارضـة كاملة تلك الإثارة المرعبة البادية في تلك اللوعة الحارقة التي يعبر عنها لوركـا حين يفكـر في الموت وتلك التي يـرسمها غـويا بقـوة عنيفة ورعب شديد.

في ديوان لوركا الأول (كتاب القصائد) تجربة من أهم تجـاربه الشعـرية التي تتمثـل في قصيدتـه الطويلة (مـرثية للسيـدة خوانا

المجنونة). وخوانا المجنونة كانت ابنة الملكة العظيمة إيزابيل وقد جنت بغيرتها على زوجها المحارب. وفي هذه المرتية نلاحظ أنه في الوقت الذي يحاول فيه أن يطمس أية اشارة تاريخية، تنحو به إلى المفارقة التاريخية أو (تأريخ) الموضوع الذي يتحدث فيه، يتناول لوركا الموضوع بأسلوب يعتمد الأبهة والفخامة والتوزيع الاوركسترالي كما لو كان يتلاعب بفكرة ملحمية في هذا الموضوع. إنه يتحرك بسيطرة كاملة، وتحكم تام بما يذكرنا بالفقرات التي تشير إلى الحظ التعس الذي تعرضت له شخصية تاريخية هي (إينيس دي كاسترو) في عمله المعنون (لوسيادس) أو ذلك التدفق في الطلاوة البلاغية التي تميز (اسبرونسيدا) في قصيدة (نشيد إلى تيريزا.)

الأسطر التالية اختيرت من أبيات هذه القصيدة التي نظمها لوركا في السيدة خوانا المجنونة.

كان لك الهوى الذي تمنحه سماء إسبانيا
هوى الخنجر والنظرة والنحيب
آه يا أميرة الأصيل الأرجواني المقدسة
التي كانت عملة نسجها من الحديد،
وخيوطها من الفولاذ.
لم تظفري أبداً بالوكر ولا بالغزلية الحزينة
أو القيثار الذي يتوجع بعيداً
والتروبادور كان شاباً موشىً بقشور الفضة
وإيقاع لهجته الغرامية كان مثل صدى البوق

ومع ذلك كله فقد خلقت للحب
خلقت للتنهدات والاستسلام والمغازلة
وللملاطفة وللبكاء بكاء حزيناً
فوق قلب الحبيب، تعابثين أكمام الوردة
العطرة بشفتيك
خلقت لتنعمي بروعة القمر المطرز فوق صفحة النهر
والشعور بالحنين الذي يجره القطيع خلفه
ورؤية حدائق الظل الخالدة
أيتها الأميرة السمراء، النائمة تحت المرمر
آلك العينان السوداوان المفتوحتان للنور؟
أم أن في نهديك المفرغين تعشش الثعابين
أين هي قبلاتك التي القيت للريح؟
أين حزن حبك البائس؟
في تابوت الرصاص، داخل هيكلك العظمي
لك قلب قد قطع ألف قطعة
إن غرناطة تحفظك كأيقونة مقدسة
أيتها الأميرة السوداء التي تنامين تحت المرمر
كانت هلواز وجيوليت زهرتي مرجريت
أما أنت، فقد كنت قرنفلة حمراء دامية
جاءت من أرض كاستـــليا المذهبة
لكي تنام بين الثلج وبين أشجار الشربين
كانت غرناطة فراش موتك

أيتها النبيلة خوانا
وأشجار الشربين شموعك
وقمم الجبال المثلجة هيكلك
ومسحاة الثلج تهديء قلبك
مع المياه التي تجري قريباً منك
مياه نهر الداورو
غرناطة كانت فراش موتك
يا خوانا
بأبراجها العتيقة، وحديقتها الصامتة
بالعليقة الخضراء التي جفت فوق الجدران الحمراء
والضباب اللاروزدي والريحان الرومانتيكي
أيتها الأميرة العاشقة التي لم تلق التجاوب في حبها
قرنفلة حمراء في واد عميق مهجور
إن الضريح الذي يضمّك
ينضح بحزنك
عبر العيون المفتوحة فوق المرمر

هذا الوزن الإسكندري القوي، السداسي المقاطع، يذكرنا بحيوية ونشاط (روبين داريو) ورغم ما يشيع فيها من تعبيرات فجة مثل التعبير (عن الريحان الرومانتيكي) فإن فيها دفقاً في التعبير وجيشاناً في الحركة وقوة في الألوان تجعل المرء يعجب لماذا لم يعد لوركا إلى هذا الضرب من المراثي الموزعة بقرارات موسيقية ملحمية مثل قصيدة شيللي (الريح الغربية). ولكن يبدو

أن لوركا قد قرر لنفسه منذ ديوانه الأول الحدود التي سيكتب فيها، من ذلك الوقت فصاعداً. والفرصة الوحيدة التي عاد فيها إلى تناول مثل هذا الموضوع كانت في أدماجه الثلاث. إثنتان إلى القربان المقدس. وواحدة إلى سلفادور دالي. وإن كانت هذه مدعومة بتتابع من الصور المتفرقة التي لا تنصهر الواحدة منها في الأخرى ديناميكياً كما هو في هذه المرثاة بتراكم صورها وتدفق تيارها الوحيد المتنامي.

في كل مكان من قصائده الأولى يعي الإنسان هذه القوة المتنامية في التصوير حتى لتبدو في بعض الحالات أن الصورة مقصودة لذاتها. كما يبدو في بعض الأحيان نوع من التكرار المسلط على شيء محدد مثل شجرة الحور التي تقارن بحركاتها المرتعشة المرتجفة بالشيخ العجوز، أو أستاذ الموسيقى، أو المعلم ورآها في إحدى المرات وهي تسدد صندوقاً إلى أذن القمر لكي تزعج حقلاً للضفادع والأشجار. وأن الإنسان ليعجب من أي أستاذ أو معلم جاءت هذه الذكرى العاطفية. لا ريب في أن شجر الحور جزء من المشهد الطبيعي للريف الأندلسي بحركاتها وارتجافاتها العصبية الدائمة. وبدلاً من أن نسأم هذا التكرار الذي لا يلجأ إليه لوركا عن غفلة ـ قليلاً ما يكرر دون قصد ـ نأخذ في الشعور بتعاطف مبهج مع موقع العمادة التي يتولاها هذا الأستاذ بصفوفه المسائية وجماعاته المختلفة وفرق الأشجار الموسيقية وها هي صورة تصبح فيها الصورة الذهنية المرئية مُشَكِّلَةً لوظيفة قصيدة بأكملها مثل تلك القصائد الصينية

واليابانية التي تقتنع بـإبداع صـورة وحيدة حيـة. . وهو يخـاطب زهـرة الآلام كما لـو كانت طبلة أذن الفـراشة، ويصف الـذباب الكبير بأنه خيول الندى المجنحة، والطريق المستقيمة بأنها حربـة تجرح الأفق، والحمير وهي أشد المخلوقات استسلاماً للقدر بأنها (بوذا العالم الحيواني) والطريق الصـاعدة بـدروبها المختلفـة وآثار مرور الحيوانات والعربات عليها، وما تخلفه من أخـاديد، وآثـار خطى، بأنها قـارىء كف هائـل ضخم. وعبر القصـائد الأخـيرة من ديوانه كتاب الشعر، نشعـر بأن لـوركا أخـذ يحسن سيطرتـه على هذه الأوصاف الحية، ويزيد من صقلها وتهذيبها. وقد أظهر نوعاً من الأستاذية في أعماله الأخـيرة حتى صارت أسلوبـاً خاصـاً متميزاً يعرف به.

وفي قصيدته المعنونة (مدخل) يختلق اتجاهاً شيـطانياً بـيرونياً، ضعيفاً. ربما جاءه عبر بودلير ولوترمـونت، وأيضاً سلفـادور دالي في المـراحل الأولى من شبـابه. ولكن في هـذه الأوضـاع المتميـزة بالمفاخرة والتبجح كما هو الشأن في أغلب قصائده الشهوانية حتى تصـل إلى ذلك الاستثنـاء الرائـع الـذي تمثله قصيـدة (الـزوجـة الخـائنة) ومشـاهد الحب في مسرحيـاتـه التي تتعـامـل مـع الحب موضوعياً. لوركا واع بذاته. ولكنه قلق مضطرب. لقد تخلى عن الأوضاع البيرونية العابرة بعد كتابه الأول. فـما الذي أغـراه بها؟ يحتمل أن يكون قـد أوضح ذلـك في تحليله الذاتي، وفي واحـدة من قصائده العديدة الأولى، حيث نـراه فائق الحسـاسية لـطيفاً، وشيئاً يشبه (الدمسكادو) في سوناتا (جيرارد دي نرفال) الشهيرة.

وإذا تابعنا الصورة الذاتية التي يرسمها لوركا لنفسه نرى تلك العفوية المصحوبة بالأسى العميق الذي كان يخفيه عن أصدقائه، إشعاعه الذاتي وبهجته الفياضة.

وأنا أبكي في الطريق
غريب ولا حل عندي
أحمل حزن سيرانو
ودون كيشوت
المنقذ من المستحيلات التي لا نهاية لها.
بايقاعات الساعة
أرى الزنبق يذبل
لملامسة صوتي
المبقع بالنور الدامي
وفي أنشودتي الغنائية
أرتدي ثياب بهلوان
معفر بالمساحيق
والحب ذلك الجميل النظيف
اختفى تحت عنكبوت
والشمس مثل عنكبوت آخر
تخفيني بمخالبها الذهبية
لن أكون سعيداً
لأني مثل الحب
أسهمه من الدموع

وكنانته القلب
سأعطي كل شيء للآخرين
وأبكي هواي
مثل طفل مهجور
في قصة منسية

* * *

ليست في هذه الصورة الذاتية نزعة اشفاق ذاتي، مصورة بمبالغة مأساوية فآلام لوركا عظيمة، وقدرته على حمل هذه الآلام كانت عظيمة. وآلامه ليست ناشئة عن نزعة مرضية، ولكنه يتألك كما يتألم الشاعر الحقيقي الأصيل، بتحويل آلامه إلى شعر. وقد قام بذلك بأحسن مما قام به شعراء معاصرون له. وصراعه الخالد مع موضوع الموت، له مبرراته مثل إنشغال كيتس بالموضوع نفسه. .

فذلك أمر يصدر عن القوة، أكثر من صدوره عن الضعف. والأحداث تثبت أن ذلك لم يكن وهماً. فموته العنيف، وموت ما يقرب من ثلاث ملايين نسمة من الإسبان رجالاً ونساءً وأطفالاً كان يشم في الجو، ويشعر به كإعصار رعدي قادم قبل أعوام عديدة من انطلاق الرعب. كان التهديد معلناً فوق الجدران، وما كان للإنسان أن يهرب من مواجهة الجماجم والعظام والكتابات المتشوقة لسفك الدماء مكتوبة في كل مكان. ففي قصيدته (أغنية الى القمر) وفي قصائد عديدة أخرى يشعر ويتنبأ بالأحداث وهو يعبث بوصف القمر، ولكنه كان يتنبأ بوضوح

بالدمار الذي سيحل بوطنه. حتى في هذه القطعة المرحة التي تصف ضياء القمر يشعر بقرب الكارثة :

درس حي .
للفوضويين
لقد اعتاد (جيوفا)
زرع حقوله بعيون ميتة
ورؤوس الجيوش المعادية
قاسياً كان يلف الوجه المقدس
بلثام من الضباب الأبيض
مودعاً كواكب حلوة، خالية من الحياة
لدى الغراب الهاري الأشقر
لهذا أيها القمر الناعس
أراك تحتج بلا أنسام
للعسف الكبير
الذي يمارسه طغيان جيوفا
هذا الذي يعبرك دوماً
على الطريق نفسه
بينما هو ينعم
برفقة (المرأة الموت)
التي هي عشيقته
أيتها السلحفاة البيضاء
أيها القمر

يا ميردنيكا الطاهرة
للشمس التي تنظف عند الغروب
محياك المتوهج
ليكن لديك الأمل
يا موتا نظيفاً
لأن لينين رفيقك العظيم
النجمة القطبية
عزيزة السماء الوحشية
التي ستذهب بهدوء
لتقدم عناق التحية إلى العظيم العريق
من الأيام الستة
وحينئذ أيها القمر الأبيض
ستأتي مملكة الرماد الخالصة
هل فهمتم
أنني عدمي.

في هذه القطعة، وفي غيرها شعور مسبق بالفوضى العامة التي كانت إسبانيا موشكة على الوقوع فيها. ففي صراعه المتكرر مع فكرة الموت، يزيد لوركا من حجم قامة الحياة وبعمقها. وكل الناس الذين يبحثون عن الموت عن طريق المجازفة والمخاطرة بحياتهم فإنما يفعلون ذلك لأنهم مغمورون بفيض الحياة. إنهم يتلقون تحفيزاً وتنشيطاً من حضور الموت، كما يتلقى الجسم صحة وعافية من حمام ساخن.

وفي عصر لوركا كان الرهبان والمصارعون العظام أكثر الناس مخاطرة بحياتهم. وكثير من هؤلاء المصارعين قتلوا في ممارستهم للمصارعة. وكذلك الشأن بالنسبة لكثير من القساوسة والرهبان الذين لم يتلقوا حتى المكافأة البسيطة التي يتلقاها أي صانع عن أخطار الحرفة. وفي قصيدة لوركا في رثاء المصارع الشهيرة نرى صراعاً بين الحياة والموت يمارس كما لو كان رقصة طقوسية بين كبرياء المصارع، وفيض حيويته الغامر، والظل البارد (للغياب) أي الموت، بينما كل منهما يزيد من قامة الآخر، ويعززها ويضخم من غوامض أسرارها وعوالمها المحجبة.

وفي كل موضوعاته الأولى التي عالج فيها موضوع الموت نرى أن هذا الصراع الثنائي عامل شغّال، وقد بلغ به في قصيدته في المرثاة درجة قصوى من النجاح. وكثير من قصائده الأولى كانت تدريباً على الالتفاف اللولبي الذي تتشاجر فيه القوتان فيما يشبه حالة الانجذاب الصوفي. ولكن هناك أيضاً قمم من التأملات الغنائية الهادئة التي تبدو استثنائية لدى شاعر شاب، وفي مقدمتها هذه الأسطر من قصيدة (صبح) أو اصباح.

وأغنية الماء شيء خالد
نور صيغ أغنية
من الخيالات الرومانتيكية
عذب، وراسخ، وهادي
وعامر بالسماء.
ضباب، وورود الصباح الخالد

عسل القمر الذي ينساب من نجوم دفينة
لقد قال المسيح
اعترفوا للماء، بكل الآلام بكل الأيام
ومن أجدر منه أيها الأخوة
بأن نقص إليه بهمومنا
إليه هو الذي يصعد إلى السماء
فزعا بيضاء

وإيقاع الماء يوحي إلى لوركا بكثير من الأفكار وهو يقارن إيقاع قطراته بأنغام قيثار بعيدة، في واحدة من أرق قصائد ديوان (الغناء العميق). وصوت هطول المطر في قصيدة (مطر) يستدعي إلى الذهن هذه الفقرات الدالة على هذا الوصف.

إنه فجر الفاكهة
وهو الذي يحمل الزهور
ويتمسح بروح القدس في البحار
ذلك الذي ينثر الحياة على المزروعات
وينثر في النفس حزناً على الأشياء
التي لا نعرفها
إنه الحنين الرهيب لحياة ضائعة
والاحساس الحتمي بالولادة المتأخرة
أو الوهم القلق حول غد مستحيل
مع القلق الذي يقارب لون اللحم
إن الحب يستيقظ في رماد إيقاعه

فيكون لسمائنا الداخلية انتصار الدم
ولكن تفاؤلنا يتحول إلى حزن
عند تأمل القطرات الميتة فوق الزجاج
إنها القطرات
عيون اللانهائي
ترمق الأبيض النهائي الذي أنحبها
كل قطرة من المطر ترتجف فوق الزجاج الملوث
تترك جروحاً قاسية لا حد لها
القطرات هي شعراء الماء الذين شاهدوا
وتأملوا ما جهلته جماهير الأنهار

هذه الصورة لتلك القطرة المائية العامرة بوعي النور ، في مقابل القوة العمياء للأنهار المتدفقة، تقدم لنا فكرة عن إدراك لوركا لوظيفة الشاعر، في الإطار العام، لنظام الأشياء. وهي تلك الإضاءة الباطنية الروحية الساكنة التي قد تتلقى وقدتها من محننا الذاتية

انتصار الواقعية الحسية

(الأشعار الناضجة)

ادوينج هونيج

إن ديوان (الرومانسيرو جيتانو)، الصادر في عام 1928، هو التحقق الكامل لحساسية شعرية، بلغت درجة عالية من السيطرة الفنية على أدواتها. هنا وجد اخيرا، الخيال المتوثب للشاعر، صيغة يلقى فيها عوالمه الشخصية، وقد بدأ لوركا في خلق فولكلور ذاتي محترم خاص به. أقل محاكاة وتقليدا للزخرفة البلاغية الفولكورية التقليدية. وطابع التركيز الرتيب الفريد، على موضوع بذاته الذي يصاحب الأغنية التقليدية الأندلسية المتعارف عليها، قد حلّ محله في الرومانسيرو جيتانو تنوّع راسخ، في المواد الرئيسية التي تطورت إلى نماذج موسيقية لطيفة، مع تشديد على العنصر الذاتي الذي يميز الروح الشعرية الناضجة. أصبحت هذه القصائد التي كتبت بالمقاطع الثمانية التقليدية سلسلة من المعاد صياغتها وابداعها. إنها تشارك النموذج الشعبي المجهول، وترفع في الوقت نفسه تمييزا بإبداعها الساحر للغة وتمجيدها للظواهر الطبيعية والمشاعر الوثنية، وقد تجنب الشعراء الإسبان، ابتداء من

خمينس النوعية الحكائية للنوادر القديمة، وأعادوا صياغة الشكل القديم بأسلوب حديث.

وهذا ما قام به لوركا في الرومانسيرو جيتانو، إذ أعاد خلق الأسلوب القديم لقصائد الحكاية Ballad وأعطاها إيقاعا جديدا يتميز بالحداثة . .

الرومانسيرو جيتانو يعكس أحزان أقوام مضطهدين، يعيشون على هامش المجتمع، يحتفظون ببدائيتهم القبلية، دون مساس بها. ملاحقين من قبل الشرطة، وقد رمز لصراعهم مع قوى القهر بسكاكينهم الفولاذية وبنادق (موزر) السلطة القانونية. والحرس المدني الذي يلاحقهم أثناء الليل يجتاح مخيماتهم كالطاعون.

خيولهم، سوداء كانت
وحدواتها كانت سوداء
وفـوق معاطفهم
تلمع بقع من الحبر والشمع
لهم جماجم رصاصية
فهم من أجل ذلك لا يبكون
وبأرواح جلديــــة
يشقون الطريــق
حــدّب وليليون
وحيثما اتجهــوا
فرضوا صمتا مطاطيا غامضا
ومخاوف قيامة الرمـل
يمـرون
متى أرادوا المـــــرور
ويخفــون في رؤوسهم
فلكا غامضـــا
لمسدسات وهمية

إن صراع الغجر الدائم هو ضد القهر الكوني الشامل الذي يتلخص حكمه، في الموت. وهم أنفسهم يتوفرون على أمجاد الجسد القمري الذي صاغوه بمطارقهم، في حميمية الليل الذي يطويهم في جنحه. هم شعب لاحد لبراءته، مثلما لا حد لبؤسه وتعاسته. وهم يدركون أنه ليس هناك من نقاش حاسم سوى تلك الرسالة الحتمية التي تحملها ملائكة الأجنحة السوداء.

في وسط الوادي السحيق
أمواس (الباسيت) جميلة
مخضبة بدماء الاعداء
تلمع كأنها بريق الاسماك
وضوء حاد من أوراق اللعب
يقطع في الخضرة النضيرة
خيولا هائجة
وصور فرسان جانبية
وفي قمة شجرة زيتون
تنتحب عجوزان
وثور الشجار
يصعد إلى الجدران
وملائكة سود
تحمل مناديل ومياه الثلج
ملائكة بأجنحة كبيرة
من أمواس الباسيت
خوان أنطونيو دي مونتيلا
يرتمي على المنحدر صريعا
تحف بجسده الزنابق
وفوق صدغه رمانة
الآن يمتطي صليبا من نار

نحو درب المـــوت
القاضي والحرس الأهلي
يطلعون من حقل الزيتون
والـدم المسفـوح يبكي
يغني أغنية ثعبان صامتة
أيها السادة من رجال الحرس الأهلي
لقد وقع هنا الشجار الدائـم
لقد قتلوا أربعة من الرومان
وخمسة من قرطاجنة
والمساء المجنون بأشجار التين
والضجيج الدافـــىء
يقـع مغشيا عليـه
فوق أفخاذ الفرسان المجروحة
وملائكة ســود تحلق
في ريـح الغـــــرب
ملائكة ذوات غدائر طويلة
وقلوب من زيت الـزيتـون

لا شيء ينام حيثما يركض الغجر، كل صورة، كل صخرة تخفى نذيرا بالخطر ومن هنا فإن الريح نفسها تتحول فجأة إلى شهوة تلاحق الغالية (بريشوسا) الفتاة الغجرية، على امتداد سفوح الجبال، حتى قصر القنصل الإنجليزي. والأيقونات البزيطية الغامضة التي تصور استشهاد القدسية اولاليا تتحول فورا إلى رموز شهوانية في حكايات لوركا الشعرية.

نباتات عاريـــة
ترقى مدرجات مائية صغيرة
والقنصل يطلب وعـــاء
يضع فيه نهدى أولاليا

فوار من الاوردة الخضراء
ينبع من حلقهـــا
وجنسها يرتجف مشدودا
كأنه العصفور المتخبط في العوسج
وفـــوق الأرض
تقفز يداها المبتورتان
وكان ما يزال في وسعهمـا
أن يتشابكا في صلاة واهنة
مقطوعة الـــرأس
ومن الثقبين الأحمريـن
حيث كان نهداهـا
تشاهد سماوات صغيرة
وجداول بيضاء من الحليب

إن العذاب المتمثل في استشهاد القديسة المسيحية، ينقلب هنا إلى مشهد جسدي ساطع للطقوس الرومانية الجماعية الخليعة، كتلك التي أحياها الفنان (غويا) على لوحاته الستائرية. إن الروعة أيضا في إحياء المشاهد الرومانية الطبيعية تجدها أيضا تتخلل حكايات القديسين الأندلسيين الثلاثة.

سـان ميغيل
العامـر بالتطاريـز
في مضجع برجـــه
يعرض فخديه الجميلتين
المطوقتين بالقناديل

* * *

وتصـل شابات

تأكلن بذور عباد الشمس
أردافهن قوية مستورة
مثل الكواكب النحاسية
ويأتي فرسان آخرون
وسيدات حزينات
بسمرة ذابلـــة
حنينا إلى ماض من البلابل

ففي كل واحدة من هذه الحكايات الشعرية الثلاث نسجت بالتناوب أنماط من الخلفيات وتصرفات الشخصيات المرسومة، بينما تتخللها هنا وهناك، نمنمات شعبية. وتبدع هنا جغرافية جديدة، بصفة كاملة، لهذه الغاية، بحيث أن التاريخ نفسه يحدق فيها باستغراب مفاجىء. كما لو كانت قد خلقت أسطورة من الماضي الغابر، وأن عالما بلوريا قد اخترع لتتجول عبره، أصناف مختارة من النباتات والحيوانات ومختلف الانماط البشرية الاندلسية. إلا أن الاسلوب التصويري الذي يحتويها جميعا، غير محدد تحديدا تاما، كما هو الشأن عند الشاعر غونغوزا. إن ذلك الإنسياب الأسلوبي الخفي ليظهر لدى الشاعر لوركا في تلك المتابعة التي لا تهدأ، لطبيعة لا تعرف الاستقرار أبدا. إن رؤية لوركا لا تخونه أبدا فتدفعه إلى القبول بواقع نصف واع كصيغة نهائية.إن هذه الرؤية تنتصر فقط عندما تدخل القصيدة منطقة الأغنية، وكل العناصر الصناعية تكون قد اندمجت كلها في حركة المشاعر والإيقاع السريعة. إن الحيل التي يستخدمها تتجه كلها لبناء إطار جمالي، يؤدي إلى تمجيد أقوام ظلت عبقريتهم السابقة، غير مفهومة كل الفهم، ويترجم عن روحهم العتيقة بصيغة حديثة. ويأمل الشاعر أن يظهر على سطح واجهة دائمة من المشاعر الجياشة، ولعله بذلك يستطيع أن يحدد مزاجه الخاص بأكثر دقة. وفي قصيدة الزوجة الخائنة ـ على سبيل المثال ـ يكشف عن جوهر كبرياء الغجري التي لم تطمسها شهوة جنسية عابرة.

أنا الذي أخذتها إلى النهـر
ظنًا مني أنها عــذاء
بينها كانت ذات بعـل
كان ذلك ليلة الإحتفال بعيد القديس يعقوب
حيث قضت المراسم بإطفاء المصابيح
وتصاعدت أنغــام الجنادب
وفي آخر المنعطفات
لمست نهديها الناعسين
فتفتحا فجـأة كأغصان الياسمين
وحفيف تنورتها المنشاة
كان يـرن في أذنــي
كقطعة من الحريـــر
مزقتها عشر سكاكيـن
وبلا أضواء فضية على القمم والذرى
نمت الأشجـــار
وأفـق من الكـــــلاب
ينبح بعيدا عـن النهـــر
اجترنا أشجـــار العليـق
والعـوســـج
وتحت جـدائل شعرهـــا
صنعت مرقـدا في الأرض
الرطبة النديـة
خلعت ربطتي
نزعت لباسهـــا
خلعت حزامي ومسدسي
نزعت صدريتها
ليس للحلازين

رقـة ورهافة هذه البشرة
ولا للبلـــور
ذلك السطوع الذي كان لها في ضوء القمر
كان فخذاها يفلتان مني
كما تفلت الأسمـاك الفزعــة
وكان يتنازع جسدهـا
لفـح النـار الموقــدة
وطـــراوة الجنــة النديــة
لقد وعدت تلك الليلة
أروع الأشـــــواط
فـوق مهرة شقــراء
بــلا سـرج ولا لجــام
وكرجـــل
لا أرغب في أن أفضي
بما أسـرت به إلـي
إن نــور الفهـــم
يجعلني أكثر رزانة ورصانة
مشوهـــة بالقبــل
ملوثـة بالرمــال
أخرجتها من النهـــر
كانت سيوف الزنبق تتشابك
مع هبات النسيــم
لقد تصرفت كما ينبغي لمثلي أن يتصرف
وكغجرى أصيـــل
أهديتها سلـة حريرية
بلـــون التبـــن
ولم أرغب في مضاجعتها، بعد ذلـك
قالت إنها عذراء حين أخذتها الى النهر

إنها لنعمة روحية فطرية تلك التي يعيش عليها الغجري، مثله في ذلك مثل الشاعر العربي الذي ينتمي إلى القرن العاشر، العارف بالقيم الانسانية السامية التي تمنع البهائم السائمة من دخول الجنان. . إن رمز العربي والغجري يتداخلان ويتلازمان في توأمة نادرة في حساسية لوركا الشعرية، حتى ليغدو من غير الممكن في أغلب الأحيان أن نستخرج مقارنة للدلالة على الطريقة التي يتعامل فيها مع أي منهما. ومع ذلك، فانه في وسع المرء أن يفرق بين شهوانية العاشق العربي، الأنيقة المرفهة وبين تلك الشهوانية التي تنبعث كقوة أرضية تطهر الغجري من أرداته ففي الحكاية التاريخية (البالاد) ثمارا وأفنون على سبيل المثال، يقدم لنا لوركا حكاية حب بين المحارم. وهي أسطورة من خرافات الخيال العربي. عامرة بجوٍ خانق من الارتعاش الجنسي. والقصيدة في معناها العام توحي بذلك الحرمان الذي يقع فيه الحب، عندما تقاوم المبادىء الأخلاقية الغريزة الطبيعية.

يا ثمارا امحي عيوني
بفجرك الدائم
إن خيوط دمي
تنسج وحشيا فوق تنورتك
دعني في سلام يا أختي
فبلاتك فوق كتفي
دبابير ونسائم رقيقة
تنساب في تيارين من أنغام النايات
ثمارا في نهديك الصاعدين
سمكتان، تدعواني

وفي ارطراف أناملك ضجيج برعم الوردة

* * *

وحـول ثمـارا
يعول عجائز غجريـات
وأخريات يجمعن قطرات
زهرها السهـــد
وتخضب الأغطيـة البيضـاء
في المضاجع المغلقـة

* * *

ويهـرب أمنون فـوق مهرتـه
مغتصبا غاضبـا
ويطلق العبيد عليه سهامهم
من فـوق الأبراج والأســوار
وحين أصبحت الحوافـر الأربعـة
أربعـــة أصـــداء
قطـع داوود أوتـــار قيثـاره
بحـدى المقـص

إحدى السمات المميزة للحكايات الشعرية الشعبية، نسبتها الدائمة الى شاعر مجهول، مما يجعل عملية سبر أغوارها واكتناه أسرارها عملية غير يسيرة. وذلك أيضا هو النبع الأصيل الذي تصدر عنه انفعالاتها الجياشة المعقدة. فليس من الضروري الغوص مباشرة في الحدث الأصلي لكي تبنى عليه ـ كما فعل لوركا ـ البناء الثقافي العريق. فلوركا يستخدم الحكايات الشعبية بطريقة تبرز معها تدريجيا، بكل نهجه الجمالي في التعبير. وهذا

النهج ليس مجرد استغلال موضوع يسرده شويعر فولكلوري. ولكنه قران بين لغة الإدراك الشخصي، ولغة المشاعر الشعبية. وجماليات لوركا تتطلب دوما نوعا من التعزيز الدائم بالأجواء الغجرية في الحياة الأندلسية التي استخدلها الآخرون كعنصر جذب مجلوب من خارج، دون أي معنى روحي خاص.

وقد بلغ لوركا في الرومانسيرو جيتانو مرحلة من الدمج الفريد بين الموضوعات الشعبية وشخصيته الفنية الخاصة. فظهر بذلك على التيار الرئيسي في التراث الإسباني الذي يوحد القديم بالجديد، والشعبي بالصنعة الفنية، والغنائي بالسردي. ولكن ديوان الرومانسيرو جيتانو لم يكن بأي معنى تحقيقا لإهداف وأغراض فنية. فروح لوركا ما تزال جائعة كأي شاعر يحس بثقل (الأغنية التي لم أغنها بعد) ذلك أن لوركا لم يكن مشغولا فقط بالعناصر الشعبية في الثقافة الأندلسية وحدها. ففي بحثه الدؤوب عن رباط وصلة بين الوعي الثقافي القديم، وقيم العالم الحديث. شعر بأنه ملزم بتجريب مختلف الصيغ دون توقف.

وهكذا، نراه في بعض الفترات الواقعة من 26 ـ 1928 يكتب قصيدتين على الوزن السداسي الكلاسيكي خرجتا خروجا غريبا على كل ما نظمه من قبل. وكانتا بذلك تدشنان الحركة الغريبة، في اللغة التي يستعملها في ديوان شاعر في نيويورك وتلقى الضوء على البحث الذي يهدف إلى إيجاد توازن في صيغ وعيه الثابتة بالأشياء حتى ذلك الحين، والواقع الموضوعي للعالم المتغير خارج البيئة الأندلسية.

وأول هذه القصائد أمدوحة للفنان (سلفاتوردالي) وتمثل محاولة لا لتمجيد فن صديقه الرسام قدر تمجيده لإيمان

(سلفاتوردالي) نفسه بعالم الأحاسيس التي يتعامل معها لوركا بتنظيم مختلف للظواهر الموضوعية. ولوركا يرى الصواب في عزل الموضوعات عن محيطها كما يقبل بها. بعد أن جرب التركيز نفسه في شعره، وكان يشعر فعلا ان تلك الطريقة وحدها هي التي تمنحه حياة فطرية تكمن أصلا في جوهرها والتي ضاعت في خضم التشويش والابتذال الجماعي وانعدام المعنى في المشهد المحيط بها.

الرسامون المحدثون في مراسمهم البيضاء
يقطعون زهر العروق المربعة المعقم
وفوق مياه السين جبل مرمري من الثلج العائم
يجمد النوافذ ويبدد شجر اللبلاب

***

للعالم ظلالـــه الصماء وفوضاه
عند الحدود الأولى التي يغشاها الإنسان
ولكن النجوم تخفي فعلا بلدانا
وتظهر النظام الكامل لإفلاكـها

***

وتيار الزمن يهـدأ وينتظـم
في الأشكال العددية لقـرن، لقـرون
والموت المغلوب يختفي مرتجفـا
في الدائرة الضيقة للحظة الحاضرة

***

تحب مـادة محددة ودقيقة
حيث الفقع لا يستطيع أن يرفع خيامـه
تحب الهندسة التي تبني في الغائب

وتقبل رفع الراية كدعابة ساذجة

* * *

ولكن حتى وردة الحديقة التي تعيش فيها
دائما وردة، دائما، شمال ذاتنا وجنوبها
هادئة مكثفة مثل تمثال أعمى
جاهلة بالجهود الباطنية التي تثيرها
وردة صافية ترتفع من المهارات
الصناعية والتجـارب
وتفتح الأجنحة الرهيفة للإبتسامة
(فراشة مسمرة تحلم بالتحليق)

* * *

وردة التوزان الخالي من الالام المرتعبة
دائمـا الـوردة
يا سلفاتوري دالي يا صاحب الصوت الزيتوني
أقول ما تقوله لي شخصيتك ولوحاتك
ولا أمدح فرشاتك المراهقة الناقصة
ولكني أتغنى بالإتجاه الثابت لرمية سهامك
أتغنى بجهدك الجميل المتمثل في الاضواء الكاتالنية
حبك لما هو مشروح

ليس أمرا جوهريا أن بتفق المرء مع لوركا في أن فن (سلفاتوردالي) يمثل هذا الإتجاه الثابت. أما المهم حقا، هو أن الذي سمي بالفنان (اللاواعي) ممكن أن يحقق نفسه في رؤية كونية لفن جديد يمثله الفنان (دالي). إن كل فنان معني بشكل ما بإعادة ترتيب مشاهده بالاندماج فيها أو الانفصال عنها. ولكن من النادر

أن يستطيع أحد ان يعبر كما عبر لوركا هنا بوعي بهذا الهدف الغامض.

أما القصيدة السداسية الأولى هي (أمدوحة الى القربان المقدس، عرض وعالم..) وهي أيضا مظهر آخر من المظاهر المعبرة عن المبادىء الجمالية نفسها. فلوركا يتمثل في صيغة القربان، المسيح حيا، كتعبير مادي ملموس عن عذاب الانسان. وليس ما نراه هنا شخصية بطولية، ولكنه مسيح مصغر، كأنه دمية، في صورة ذلك المسيح الذي يحمله أطفال الأسبان في عيد الميلاد وعيد الفصح، أو مسيح صغير صغر قلب ضفدعة يحتفظ به الأطباء في قواريرهم الزجاجية.

هكذا أيها الرب أريدك
رقاق خبز للطفل الوليد
نسيما ومادة في تعبير كامل
حبًّا للجد الذي لا يعرف اسمك
هكذا صورة مختزلة للضجيج
الها في قماط، مسيحا صغيرا وخالدا
قد تكرر الف مرة، ومات الف مرة
وصلبته الكلمة الدنسة من رجل يتصبب عرقا

* * *

يا أقدس الصيغ، يا قمة الزهور التي تستمد
منها الملائك نورها التام
حيث يشكل الرقم والضم
جسدا من النور الثرى
وعضلات من الرقيق

اه ايها الصيغة المحددة
للتعبير عن جمهور محدد من الاضواء
والضجيج المسموع
أيها الثلج المطوق بدفوف الموسيقى
أيها الشعلة التي تمور فوق كل العروق.

ومثل هذا الشكل يتعرض في العالم الخارجي على الدوام لسطوة القسوة والقتل يرمز إليها بسكين مطروحة فوق المنضدة تتحرق شوقا الى حز الحلق. في هذا العالم (قدم ثلاثة الآف رجل مسلحين بالسكاكين اللامعة لاغتيال العندليب.)

الليلة البيضاء، الليلة الفارغة، بلا طابع لها
تحت الشمس والقمر، ليلة العالم الحزينة
نصفان متناحران، ورجل لا يعلم متى
ستغادر فراشته الساعات.

* * *

إنما قربان نورك المتوازن وحده
هو الذي يهدىء لوعة الحب الطليق

* * *

لأن إشارتك هي مفتاح لسهل سماوي

* * *

لأن إشارتك تعبر عن الريح والدود
فهي نقطة التوحد واللقاء للعصر واللحظة
أيها العالم إن لك لغاية من إستلامك
لرعبك الخالد من هاوية بلا قاع

أيها الحمل الاميرة لاصوات ثلاثة متساوية
أيتها القربان الثابت للحب والنظام

ومثلما اكتشف لوركا في فن (دالي) دافعا جزئيا للتعامل مع الظواهر في شكلها الخالص وجد أيضا في جسد المسيح وروحه التزام (الحب والنظام) الشيء الذي رأى أن يضفيه على شعره.

ويمثل القربان المقدس عند لوركا الجانب الديني المقابل لجمالياته الخاصة. ففي الوحدة الألوهية وعبر هذه الوحدة، يمكن للإنسان أن يتطلع إلى وجود الحب والنظام خارج العالم الخالي من الخصوصية، ولم يكن لوركا يبحث عن تجريد التجربة من طابعها الإنساني - وهي كارثة تحل بالشاعر - بل كان يحاول نوعا من التعبير التصويري الذيلم تقبل به معالجته السابقة وتعامله مع الواقع المحسوس.

ومن المهم أن نلاحظ، أنه في رسالة كتبها إلى زميل شاعر، تحدث عن قصيدته هذه، كنوع من التمرين الروحي، وكمحاولات تتجاوز إحساسا بالحيرة الفنية والقنوط الذاتي. وهو ينصح صديقه بأن يتأسى بمثاله هو، بأن لا يسمح لتلك الأشياء البشعة بالتسرب إلى شعره. (لأنها ستخدعك بلعبة الكشف عن أنقى ما فيك، أمام عيون أولئك الذين لا ينبغي لهم أبدا رؤية ذلك. لذلك السبب وكأخذ للنفس بالنظام فأنني أقوم بتأليف هذه التجارب المحددة وفتح روحي الى رمز الرقبان المقدس) وفي رسالة أخرى تتعلق بهذه الأماديح يضيف لوركا قائلا (أنا أكتب الآن نوعا من الشعر الذي يفتح العروق، شعرا يجانب الواقع ويتحاشاه في الوقت الذي ينعكس فيه حبي للأشياء، وكل ما يتصل بسخريتي من الأشياء. حب الموت والسخرية منه. ثم يقرر عن

عزم بعد أن أنهي أماديحي هذه التي وضعت فيها شيئا كثيرا من الأوهام فانني سأنهي الدورة الشعرية بالالتفات الى أشياء أخرى) وحين وصف لوركا شعره هذا، بأنه مجانب للواقع بأن يعكس حبه للموت وسخريته منه في وقت واحد، فهو يسلم تسليم شخصية تحكم وعي الفنان، بأقل مما تحكمه حكمة الفلاح الحصيف. وهذا اليقين الفطري هو الذي حفظ للوركا جذوره الثقافية في إسبانيا، رغم أنه رأى مؤقتا عمق سر الموت في مشاهد أجنبية، تقع خارج حدود معرفته. هذه المحاولة الجديدة، ربما جاءت رد فعل للتجربة المسلطة في قصيدة الغناء العميق. والرمانسيرو جيتانو، وسواء أكان ذلك بسبب قلقه إزاء ما يبدو له إنجازا سهلا في مجاله، أم خوفه من أن يكرر نفسه. فقد توفرت له من الدوافع ما يكفيه لأن يعد نفسه للدخول إلى عالم نيويورك الغريب العجيب. ولم يفطن إلا مؤخرا أن إغفال مظاهر المحلية المعروفة سعيا وراء ملامح عالمية ليس في حقيقته سوى أسلوب آخر في معالجة المشكلة ذاتها..

إن إقامة لوركا القصيرة كان من نتائجها ديوانه (شاعر في نيويورك). إنه عمل ينطوي على تبصر روحي جديد، ورؤية تنبئية مفككة إلى حد بعيد. وقصائد هذا الديوان مع ما يبدو فيها من الشعور بالعذاب والتشويه والبتر، ما تزال تتميز بواقعية محسوسة، وتحمل رسالة هامة إلى العصر الحاضر. ومن السهل أن يفكر فيها الإنسان كنتاج من صنع عقل فقد توازنه، وأنها فيض خيال سريالي يقوم بتشييد كابوسي لا إنساني. ومن المؤكد أنها أصعب قصائد لوركا. فهي غير منسجمة ولا متوافقةً في موسيقاها، ومفككة في أوزانها الشعرية، مسكوبة في صيغ تعسفية في

استقلاليتها، وتتدفق شلالا من الاستعارات المتفجرة بما يبدو مناقضا لكل أعماله الشعرية السابقة. ولكن سرها يكمن في أن عالما جديدا من الصور قد خلق لتجسيد الروحي المتوهج الذي يصوغها.

إنّ المعجم الشعري في ديوان شاعر، نيويورك بصوره المتداخلة المتشابكة ومصطلحها المجازي يصدر عن عالم لا يجد أدوات تعبيره في أية وسيلة اتّصال تقليدية، ويتطلب من الشاعر إبداعا تصويريا جديدا كل الجدة.

وإذ يستهل بعض قصائده في هذا الديوان بتعبير عن الهزيمة الروحية (قتيل السماء. إلى آخره).. وتلك هي ذاتها مشكلة الشاعر مع الشكل وإخفاقه في الصراع من أجل السيطرة عليه وامتلاكه، إن لوركا يسرع السير عبر غابة مدينية كبيرة ليظهر بأغنية بيولوجية التجديد، بإيقاع الغناء الكوبي المعروف بإسم son وهكذا ما يستهل به كأدانة لحضارة هجرت كل صيغها وأشكالها الطبيعية يصير تدريجيا نشيدا من التمجيد لجنس واحد يسكن نيويورك، هو الجنس الزنجي الذي لم يتخل عن شكله أبدا.. بينما تبدو الانطباعات التي يبثها الشاعر عن رؤاه الواعية حول الموت. زرقاء كأنّها جرح مندمل، عن ملاذه إلى مسيح بدائي، عن عاطفة كاتوليكية عميقة تنطوي في الوقت نفسه على إدانة مريرة ضد كنيسة روما.

ويتضمن ديوان (شاعر في نيويورك) أرق تعبير صوفي مرسل بروح الهرطقة الدينية التي جعلت إسبانيا أعمق نزعة كاتوليكية مما تسوغه حرفية التعاليم الكنسية.

إن لغة لوركا المتناقضة تصبح أصلح الأدوات التي يمكن أن نبصر فيها وحدة روحية عميقة. إنها تتخذ الأنماط اللا محدودة للتصوف الإسباني، أي معرفة الجذور العميقة الراسخة في التراث لتهيء لها الازدهار في اندماجها البشري. إنه عنصر التوحد في العمل الإبداعي هو الذي يرتفع فوق لبس التأويلات والتحليلات الشعرية في إستسلامه الناجح لفوضى العالم الحديث.

وذلك الأرق الذي لا يسمح للشاعر بأن يغمض عينيه لحظة واحدة، حين كان في غرناطة يتحول في مدينة نيويورك إلى فزع دائم من الموت. الخوف في أن يضيع منه كل ماهو أثير لديه محبب إليه، في لحظة خاطفة، ضياعا أبديا فور سماح المرء برفاهية الاعتقاد أن التدفق قد توقف. لا مهرب للإنسان نحو ملاذ من السمو بالواقع الذي يتسم بالفطنة الروحية كتلك التي تخيلها كالدورن في السماء. كلا إن اولئك الذين ينامون إنّما يتعامون عن الموت والانحراف الله هو من صنع الإنسان.

لا أحـــد ينـــام. لا أحـــد
لقد قلت ذلك من قبل
لا أحـــد ينـــام
ولكن إذا كان ثمة أحد
في هذا الليل يتوفر على زيادة فارطة من الطحالب
فـوق صدغيـــه
فافتحوا الأسقف المسحورة
حتى يشاهد في ضوء القمر
الكؤوس الزائفة والسم
وجمجمة المسارح

نيويورك في رأي لوركا رمز لقصر نظر روحي، حيث الإنسان عاجز على مكافحة مرض الجسد والروح. لأنه غير قادر على أن يرى طبيعة غربته، لأنه فقد رؤية عناصر القوى الطبيعية الأساسية التي يفهمها الناس الذين يعيشون ملتصقين بالأرض فهما غريزيا.. هنا يستعمل الناس (المعصورات) المغشوشة، (ويدرسون) أنفسهم بأعصابهم حتى يقعوا في أحضان الشيطان، أو على وجه الاحتمال الأقوى في أحضان المحللين النفسيين. فخلف صخب زحف الوقائع، والإهدار الجبار للطاقات، فإن الشاعر يرى العذاب نافذا إلى العظم، والسرطان يسري في الجسم، فينتابه القلق بأنه لا خلاص ولا منقذ، وأن في وسعه فقط أن يميز الجرح الذي يموت نصف الخلق بسببه. في مثل هذه اللحظات تتحدث بأكثر وضوحا، بذلك الوضوح الذي يتكلم به المسيح مع حواريه في العشاء الأخير، حيث ليس ثمة خوف من منظر مشوش يضطرب له البصر، حين يطهّر هو ذاته بمعنى حياته ذاتها.

إني أشجب كل النـاس
الذين لا يعرفون النصف الثاني
النصف المعدوم الذي يرفع جباله من الإسمنت
حيث تخفق قلوب الحيوانات التي تنسى
وحيث تسقط جميعـا
في آخـر أعياد الحفـر
إني أبصق في وجهها، والنصف الثاني يصغي إليّ
ملتهما، بائلا، طائرا في صفائه.

الموت عند لوركا جواب صامت. وفي قصائده الأولى يبدو الموت قوة متناغمة تنتصر على الحياة انتصارا كاسحا لانتقاء القوة المعارضة لها. وفي ديوانه (شاعر في نيويورك) كل مايعتقد بزيفه فهو موت، شيء خلفته تقاليد العمى واللا تفاهم. كتلك الشحاذة العمياء التي يضرب بها المثل، يصبر عليه لأنه مقبول ضمنيا. وفي قصيدة رقصة الموت، يحمل الموت قناعا، ولكن خلف القناع وجه زنجي، وهو ينطوي في نظر لوركا على معنى خاص بأمريكا لجنس معزول ومهمش، يتعرض للإستشهاد بسبب نقائه وصفائه وبراءته البدائية. وهذا بسبب قلب غريب للأوضاع يصبح فيه التجسيد الأقوى للحياة، مختفيا وراء قناع الموت تحقيقا لتحرير الإنسان. إن ما يحيا ويتحرك مع الأرض، هو إيقاع دم الإنسان الزنجي، هو الوحيد الذي لا يحتاج إلى أن يتعلم سر تدفق الطبيعة، هو وحده، في ارتباطه بحضارة فولاذية الأعصاب، يعرف موسيقى العواطف الخالدة ورقصاتها.

آه هارلم، آه هارلم، آه هارلم
ليس هناك لوعة تماثل اللوعة التي تحسها
عروقك الحمراء المضطهـدة
عروق دمك المرتعش عند ظلمة الكسوف
وعنفك العقيقي الأصم الأبكم في العتمة
وعنف ملكك الحبيس في ثوب بواب.

يتعاطف لوركا مع الزنوج واليهود والغجر والفقراء وجميع الأجناس العريقة عراقة الأرض الذين عليهم أن يقاسوا مرارة الفاقة والعذاب، وأن يتعلموا كيف يتعذبون، لهؤلاء جميعا يحمل لوركا حبا ظاهرا، أكثر من حبه لبساتين غرناطة. هذا هو (النصف الاخر)

الذي يعلم الشاعر معنى حياته نفسها،ألم البحث عن الروح غير المتحققة.

ولقد وجد لوركا إنسانا واحدا في أمريكا قادرا على أن يعبر عن الصفاء والحب الحقيقي للأحاسيس. هو الصوت الواعي الحالم الذي يجب أن يموت في نطاقه كل شيء زائف. لقد عبر شوارع نيويورك نفسها حيث لا أحد من العابرين فيها يرغب في (أن يكون غيمة) ولا أحد يرغب في أن (يكون نهرا) أو يحب الأوراق الكبيرة ولسان الشاطىء الأزرق. الذي سيفضي بحقيقة القمح. إنه يتربت ليكون كل شيء ممّا رآه. إنه الملاك الخفي، إنه الصوت الكامل الذي سيفضي إلينا بحقيقة القمح في نيويورك الأسلاك الكهربائية والموت، إنه الشاعر والت ويتمان.

ولا لحظة واحدة أيها العجوز الجميل ويتمان
توقفت عن رؤية لحيتك العامرة بالفراشات
ولا كتفيك المخمليين اللذين أنهكهما القمر
ولا فخذيك، فخذي أبوللو العذري
ولا صوتك الذي يشبه عمود الرماد
شيخ جميل كالضبـــاب
مرتجف كعصفـــور
وقد خصي الجنس فيه بابرة
ياعـدو الهجـــاء
ياعـدو الكـــروم
وياعاشق الأجساد تحت الأثواب الخشنة.

رغم غربة لوركا إزاء هذا المشهد، فإن لوركا يحقق نفسه ويعثر عليها في شخصية الشاعر الأمريكي العملاق. مأخوذًا بشعور الطهارة الجسدية، فإنّه يرفع إلى أقصى الدرجات الإدانة في قصيدته إلى (والت ويتمان) ذلك الذي باكتشافه لأطهر الثمار قد اكتشف دود الشذوذ الذي ينغل في أعماقها. يقصد الفلتاء والشذاذ والدجالين الذين يمثلون مختلف أنواع الأمراض الجسدية والنفسية. تلك التي تمحو الصيغة وتملأ الدماء بالسموم. حتى ليبدو العالم من خلالهم حلما قاسيا من الإحباط والموت، وتغدو الروح شيئا مترهلا رخوا يصرخ تحت ورقة حارة في أحد الأدغال.

ضيق وعذاب، ونزع، وارتجاف، وحلم
هذا هو العالـم يا صديقـي
ألـم وعـذاب
والموتى يتفسخون تحت ساعة المدينة
والحرب تعبر باكيـة
صحبة مليون من الفئران الرمادية
والأغنياء يهبون عشيقاتهم
أطفالا محتضرين متألقين
والحياة ليست نبيلة ولا خيرة
ولا مقدسة كما يزعمون.

وينضم إلى هؤلاء جميعا أولئك الذين قد يحسبون عشاقا. أولئك الذين يحترقون ولكنهم لا يستطيعون الهروب، أولئك الأبرياء واللواتي ينفردن في النوادي، يشربن ماء الدعارة، ذوات النظرات الخضراء اللواتي يعشقن الرجل ويحرقن شفاههن في صمت. أولئك سيردون الموت بلا جرم، الموت الذي يلقاه

المنحرفون والشواذ، ذلك لأن أصواتهم قد سلبت منهم. ويوم ينكر على قتلة الأبرياء فعلهم، سيزغ هناك فجر جديد، حين يحقق الإنسان أول انتصار له وللعالم الجديد.

إن كاثوليكية لوركا كما تبدو عبر قصيدته عن (والت ويتمان) هي شيء جسدي في أقصى معانيه، وهي محل أغنية الجسد الصوفية، وحين اكتشف لوركا أن المدينة تبدو كأنها بابل ذات الألسنة الكاذبة، فقد أصر على التمسك بمسيحية بدائية، وكثيرا ما تتحول لغته إلى رموز القداس، وإلى إيقاع التراتيل المسيحية، ولكن ذلك للتأكيد على مزيد من الأدلة على أن العقيدة التقليدية، خالية هنا من المعنى، لأن المطالب الأولية للروح لا تفهم إلا نادرا. فالأرض والخبز والنار والماء والدم وكل ما يغذي الحياة، ويصير من المستحيل بدونها فهم الحب، قد ذهبت كلها تحت التل مع النمال...

القاتل يواصل قتله، وتغدو وضحاياه فيلقا. وهذه هي مقولة لوكا. وذلك هو لوركا الأصيل ينهض من صراعه بموسيقى وأجواء بساتين غرناطة ليصطاد الصائد في أدغال نيويورك.

لحسن الحظ أن لوركا لم يقطع على نفسه، خط الرجعة. فقد كان ما يزال في وسعه أن يعيد اكتشاف المحلية الأندلسية التي تمرد عليها تمردا مؤقتا، ويجد نفسه فنانا أقوى وأوعى بما يريد، فبعد النظرة الكونية (لشاعر في نيويورك) كان مهيأ لأن يبعث مواده السابقة وأن يعمق وعيه الثقافي. وقد تم ذلك عقب عودته إلى اسبانيا في أعماله المسرحية وفي عملين شعريين.

كان لوركا قبيل مقتله 1936 يراجع عددًا من القصائد

استعدادا لنشرها تحت عنوان (ديوان التماريت). ورغم أن بعض هذه القصائد قد ظهر في المجلات، وبعض المختارات الشعرية وفي الدراسة التي وضعها أنخيل دل ريو عنه، فهي تعتبر غير منشورة بكاملها. إن التعمق الذي توفره لنا، حول المرحلة الأخيرة من أعمال لوركا لبالغ الأهمية. فهي تعكس تجذر لوركا في أرض ميلاده وهي تأكيد لذلك الميراث الثقافي الذي كسبه من الشاعر العربي في عهد الازدهار الأندلسي (القرن الوسطى) وهي تعيد من جديد الاحتفال بصيغ الجماليات الحسية التي كانت تميز أجمل الإبداعات العربية بالأندلس. (وديوان التماريت) يجدد المحاولة لاقتناص الصوت والمعنى في صراع الروح مع الطبيعة الأندلسية. تلك الأرض، حيث الحياة والموت لا يتنكران إلا في مظاهر محددة، تتبادل الأشياء الحية والجامدة، ارتداءها وخلعها كل يوم منذ آلاف الأعوام.

التماريت هو الديوان الإداري الرئيسي للسلطة العربية في إسبانيا في عهد سيادة العرب عليها. والديوان هو الاسم العربي لمجلس الحكام الذين يعقدون اجتماعات دورية مع التماريت. والديوان أيضا يعني الاجتماع. وربما كان هذا هو المعنى الذي يقصده لوركا باستعماله له. وربما عنى أيضا كما هو محتمل وهو يفكر في كلمة الديوان معنى آخر من معانيها وهو الكتاب الذي يضم الشعر أو المختارات الشعرية. وباحتفاله بروح إسبانيا الجنوبية رأى أن يعود إلى ضم شمله بالماضي العريق.

إنها قصائد تتوفر على رقة في التصوير بالغة الرهافة، في أسلوب ما كان يسميه الغزالة والقصيدة مما أصطلح عليه في شعر

الغزل العربي، وقصائد ديوان التماريت المتضمنة مجموعة (الغزالات) تتغنى بحب عذري غير جسدي، جميل في تخلصه، صوفي الوجد :

لا أحد يفهم عطـــر
زهرة المانوليا الغامقة
الرابضة فـوق بطنـــك
لا أحد يعرف أنك تعذبين
عصفور الحب الضئيل بين أسنانك
ألف مهر فارسي تنام في الميدان
مستضيئة بقمـر جبينـــك
بينما أنا طوال أربع ليال
أضم خصرك، عذو الثلج
وما بين الجص والياسمين، كانت نظرتك
غصنا شاحبا حديث الغراس
حاولت، أن أمنحك، في أعماق قلبي
حروف العاج التي تقول إلى الأبد
إلى الأبد، إلى الأبد
يا حديقـة احتضـــاري
جسك الهارب إلى الأبد
دم عروقك ينسكب في فمي
وفمـك بلا أنـــوار
حزنـا على موتـــي

إن لوركا ينبني الأعراف التقليدية، ولكنه لا يحتفظ بالمعايير التصويرية القديمة، لقد استطاع أن يحسّن أدواته، وأضاف إلى

الموضوع العربي، شعورا ساميا بالتعاطف مع عوالم الجماد والنبات والحيوان التي تخلق الصراع الخالد في طبيعة قد بلغت من الكمال حدا لا توصف معه إلا بعدم الاستقرار.

الـــوردة
لا تبـحث عن الفجـــر
في استقرارها الدائم فوق الغصن
تبحث عند شيء آخر
الـــوردة
لا تبـحث عن علـــم ولا ظل
ولا عن حدود الجسـد والحلـم
إنها تبحث عن شيء آخر
الـــوردة
لا تبـحث عن الـــوردة
ثابتة في المـاء بـــه
تبـحث عن شيء آخـــر.

تختفي في صميم كيان الورد الحقيقي طاقات الزوال، كما تقضي بذلك سنن الطبيعة التي تحوله إلى الذبول والتلاشي. وهذا يذكرنا بقصيدته في (سلفادور دالي) (دائما الورد، دائما عن شمالنا وجنوبنا) إن الورد يكتسب هنا مرونة بلاستيكية كتلك التي استعملها شعراء العرب عندما صاغوه في هيئة أحجار كريمة، أو حولوه إلى حلية فاخرة. لوركا يعرض للورد المتغير الذي لا يذبل، نظيرا في العواطف البشرية التي وإن كانت معرضة للتلاشي، إلا أنها تحتفظ بصور شهواتها عبر (الحب والنظام)...

ولكن إذا كان شعره يحول المشهد الخارجي إلى صور راسخة ثابتة للمشهد الداخلي، حيث تفرغ العواطف من شَخْصانِيَّتِها الذاتية، فليس ذلك من قبيل التجسيد الرومانتيكي. فقد كان لوركا يعرف الإمكانية الثرية التي يوفرها له استعمال بعض الرموز المحدودة الملموسة. فقد كان يعلم مأ إذا كانت تصبح هذه الرموز في حوزة الشاعر وممتلكاته حتى يسكب فيها كل الرغبات كما لو كان يسكبها في بئر لا قرار له. إذا لم يكن هناك توقف واكتمال في انسكابها وتدفقها. فإذا تملك لوركا هذه الرموز فإنه يكون في وسعه التخلص من المعاني المتضمنة في العلة والمعلول.

هذا الأمر مقصود، ولا ينبغي أن تبدو معه القصائد وكأنها ناقصة غير مكتملة. بل إن القصائد في هذه الحالة توحي برؤيا تصاحب التدفق الطبيعي مصاحبة حميمة وهي بذلك لا يمكن أن تكون نتيجة كامنة وراء بدايات الأشياء ونهاياتها. فالرغبة تصبح الوسيلة الوحيدة لإدانة كل الانفعالات، والانفعال نفسه يصبح خادما للتواصل الإنساني العام، هذا الانسجام غير العادي في رؤيا لوركا، زاد قوة، بمناسبة مصرع صديقه الحميم مصارع الثيران ساتسي ميجاس حيث كتب ما يمكن إعتباره أبرز قصائده المفردة، وهي بكائية أو مرثاة المصارع المذكور. فهنا ألف بين أدواته الغنائية التي ظهرت في قصائده الأولى بوسائل السرد القصصي للحكايات الشعبية الشعرية (بالاد) واستعمل إيقاع الندبة الغجرى لكي يحمله زخم الانفعال التراجيدي. إنها بناء تمجيدي رائع يتألف من أربعة أقسام تندغم كل حركة في الأخرى على طريقة (باخ) الموسيقية في قطعه الموسيقية منافسا حركة المد

والجزر في الطبيعة. وفي مثل هذه الحالة، فإن الموت لا يمكن أن يقف خارجا كانفعال سلبي ولكنه جزء من تجربة شاملة لا حد لها، تدوم بحكم إنسانيتها دوام أي صخرة أو شجرة، ودوام أي إنسان يشعر. هناك غزارة وغلو في هذه القصائد، لأن هناك غزارة وغلو في الطبيعة التي تستوجبها، ومثل الشعراء العرب، فقد خلق لوركا مادة غنية غنى الطبيعة ذاتها.

في القسم الأول (الجرح القاتل) يعلن عن التراجيديا بلازمة تتردد عقب كل بيت يذكر بالساعة التي وقع فيها حادث القتل. - في الساعة الخامسة مساء - إنها مثل رنين ناقوس حزين يقرع مصاحبا لترنيمة رتيبة يؤديها القسيس. هذه خلفية تجريدية للموت حيث الربح تبعد الكفن واليمام يصارع الفهد. صراع الشكل مع الآخر في سبيل تسامي الحياة مع الموت والروح مع المادة.

ثم، وكأنه يرمق من علٍ، يبدو جسد المصارع مسجى في تابوته، وصدى العظام والنايات يملأ الآذان والثور يخور ضد جبهته.

وفي القسم الثاني (الدم المسفوح) يصور الموت برموز زمانية ومكانية يبدو بها هذا المصارع في صيغة روحية.

الصخرة كتف يحمل الزند
لأشجار الدموع والأشرطة والكواكب
رأيت أمطارا من الدموع تهرع نحو الموج
رافعة أذرعها الرهيبة المثقوبة
كيلا تحبـها الصخـرة
التي تغل الأطراف دون أن تشرب الدم.

ويدعو الشاعر جميع الأشياء البيضاء لكي تساعده على عدم رؤية الدم المسفوح فوق التراب لأنني لا أريد أن أراه.

قل للقمر أن يأتي
لأني لا أريد أن أرى دم
أنياتزو مسفوحا فوق الحلبة
قولـوا للياسميـــن
بزهيراتـه البيضــاء
لا أريـد أن أراه
شعره العالم القديم
تلعق بلسانها الحزين
وحبها مخضبـا بالـــدم
المسفوح فوق الحلبة
ونيران عيـا نـــدو
سبه موت، شبـه صخـــر
تخور خوار قرنين من الزمن
مرهقة من الضرب من متاهات الأرض.

ويتصاعد الإيقاع تدريجيا حتى يقطع اللازمة كما يحدث للقيثار الذي يضرب على أوتاره بغنه بالإبهام ويستمر في إرتفاعه وهبوطه كأنه نفس ثقيل متلاحق. وعند الوقفات يقارن اينايتسو في جلاله وقوته، بأمير، ومتسلق جبال ماهر أو نهر من الأسود.

لم تعرف إشبيلية أميرا
يمكنها على تقارنه به
ولا سيفا مثل سيفه

ولا قلبا أصيلا مثل قلبه
كنهر من الأســـود
كانت حوته العجيبة
ولتمثال مرمري كان حكمته المتوازنة
نفحة على روما الأندلسية كانت تعطر رأسه حيث كانت
ابتسامته
ناردينا على الملح والذكاء.

وعندماتعود فكرة الدم المسفوح للسيطرة على الجو الأبيات من جديد، تنتف كأنها أوتار.

لا أريد أن أراه
ليس هناك كأس تحتويه
ولا طيور خطاف شربه
ولا جليد نوراني يجمده
ولا أغنيات، ولا طوفان الزنابق
ولا يمكن أن يكون بالفضة
لا
ولا أريـــد أن أراه.

ففي الحركة الثالثة (الجسد الحاضر) يبدو الشاعر وكأنه يفصل نفسه عن المشهد ومن عذاب الموت. ويبدو في هذا القسم الموجز، وكأنه قد جرب هو نفسه الموت، لحظة الموت، فكأنه كان داخل هذا الموت ينظر إلى الخارج، وهو الآن على كل حال، في الخارج يتأمل الداخل. موسيقى الأبيات تبدو خافتة وبطيئة تأملية. وقد جرى ملاءمة الرباعية ذات الخمسة عشر مقطعا مع

البيت الميلودي المديد ـ مكاني ـ صوفي فترفع الجسد إلى رمز لكل أولئك الذين يصيبهم آذى قاتل، وكل ذلك التواصل المستنفذ في الزوال البشري إن ذلك الصامد القتال المكرر لذاته، الذي هو الصخر، يمكنه أن يتحمل الموت.

وهاهو الموت باق للآن ليضع إنياتسو خلف الصخر ليختزل بشرينته في رأس ميتاتور.لقد قضى الأمر. المطر، والجو المجنون والحب العامر بالدموع المجمدة، يمكن أن تنساب فوقه ولكنه صار ضحية الصخر. والجسد المسجى تحت كفنة الأبيض. ومع ذلك فإن الشاعر لا يقتل بالموت الجسدي، ولكن رؤية كمال الإنسان وسيطرته على مجرى الزمان والمكان لا بد أن يهيأ للمرء من وراء الصخر، والبقاء الروحي.

أريد أن أرى الرجال، ذوي الأصوات القاسية
أولئك الذين يروضون الخيول ومهيمينون على الأنهار
الرجال الذين تحلجل هياكلهم العظيمة
ويغنمون بفم عامر بالحصى
هنا أريد أن أراهم هم الصخرة
أم هذا الجسد المقطع الأعنة
أريد أن يدلوني على مهرب
هذا القائد المشدود إلى الموت.

أليس الموت، بعد كل شيء، سوى تحرر روحي من الحوار المألوف لثور يواجهه؟هل المرء أقل خلودا من البحر الذي يموت هو أيضا؟

لا أريد أن يغطي وجهه بالمناديل

لأنه سيعتاد الموت الذي سترحل به
لرجل ياانباتزو. أين الحوار اللاهب
نم، حلمه، استرح، حتى البحر يموت.

روح الإنسان قد تغلب الموت كما تغلب الزمان والمكان، لا لأنها خلقت فكرة الآخرة ملاذا أخيرا لها. ولكن لأن الإنسان إنطباع بصمته الروحية فوق الأرض، حيث يمكن لكل ذي عين أن يبصرها ويمسك بها، ويتغنى بها، ويحتفل بها ويكررها.

وهذه هي مقولة القسم (الروح الغائبة) أولئك الذين مايزالون يحتاجون إلى أن يتغذوا بدفق طاقات الحياة. أولئك الذين يؤمنون فقط بما يجري، وينطلق تحت بصرهم لن يذكروا شيئا، سوف ينسون روح أنياسو كما ينسون الموتى، فوق الأرض، ويموتون مثل الكلاب النافقة.

لن يعرفك الثور ولا شجر التين
ولن تعرفك الخيول ولا النمال في بيتك
لن يعرفك الطفل ولا المساء
لأنك رحلت إلى الأبد
لن يعرفك ظهر الصخرة
ولا الأسود حتى تتحطم
ولن تعرفك ذكراك الصامتة.

لا أحد يتذكر سوى أولئك الذين يشبهون الشاعر القادر على رفع ختم الفناء والنظر إلى ما خلف الصخر، وتحديد في ذاكرة الروح النظرة البلورية للطف البشري، وجماله وشجاعته وشهيته للموت وتحقيق الصيغة الخالدة.

سيناخر كثيرا عن الميلاد
- هذا اذا ولّد -
الدلي في قتل صغاتك
وخ مثل غناك بالمضحرة
إني أتغني، بأناقته
وأذكر لما حزينا يرى بين أشجار الزيتون

إن بكائية أنياسو عمل شاعر نفذت إلى وعيه الأشكال الدراماتيكية والشعرية! حتى طريقة تقسيم القصيدة إلى أربعة أقسام، كل قسم يحمل صورا مختلفة عن الموت تُوحي ببناء المعمار المسرحي. يتمثل ذلك كله في تطور التصميم الموسيقي داخل الوعي الشعري، الإمساك بنوعية الغناء العميق، والرقة في إيقاعاتها الأساسية عبر الأبيات ثم التنسيق بين السرد والحدث والغنائي والتمجيدي من الصيغ ثم المتانة في استعمال رموز الدم والثور والصخر والجسد والبحر والحيوانات والأشجار لتتضمن زخم الموت وتجريده في الوقت نفسه، وفي كل هذا يرى الإنسان الصناعة تظهر البيان التصويري نفسه، والبحث عن التوازن يصبح هو الجوهر الأساسي للحدث الدراماتيكي، وفكّه أيضا. ولكي يقدر المرء الوعي الدرامي الذي بلغه لوركا في هذه القصيدة، عليه أن يلتفت إلى العمل الذي كان يقوم به في ذلك الوقت نفسه في حقل الإبداع المسرحي.

لوركا وشعر الموت

بدرو ساليناس

لا يكاد القارىء يشرع في التحديق إلى العالم الشعري الذي صاغه لوركا في شعره الغنائي وقصائده (البالاد) ومسرحياته حتى يشعر بأنه منغمس في جو غريب. في ظاهره تراتيب عادية من المشاهد الشعبية، وكل ما يخص الشعب أو يتصل به. كلها مما يمكن التعرف عليه بصفة كاملة، ولكن الجو مسكون بالنذر والتهديدات. والاستعارات تخترقه مثل طيور النحس، وهكذا وعلى سبيل المثال، فإن الصيف: (الصيف يزرع ضجيج النمور واللهب) (النهار يبزغ بطريقة فريدة مثل سمك الظل نجوم ضخمة من الصقيع الأبيض، تأتي مع سمكة الظل التي تفتح طريق الفجر) (الريح رجل ضخم يلاحق الصبية بسيف أحمر ساخن.)

ليس لهذه الاستعارات وظيفة زخرفية. ولكنها بسط لمعنى. إنها تعلن عما هو غير عادي وخفي في هذا العالم. وتنبىء ان شيئاً ما جرى إعداده من قبل. إنها تعلن عن قرب وقوع شيء محتوم.

ذلك أن مملكة لوركا الشعرية المضاءة ببراعة. والتي هي في

الوقت نفسه غامضة مبهمة، واقعة كلها تحت حكم قوة وحيدة، لا مرد لأمرها. هي الموت..

الموت يتوارى خلف أبسط الأعمال، ونلتقي به في أقل الأماكن التي نتوقع أن نلتقي به فيها. في إحدى قصائده، يقول لوركا متحدثاً عن إحدى الحانات (الموت يدخل ويخرج. الموت يخرج ويدخل) الشاعر يعيد الفكرة البسيطة نفسها، مكتفياً بقلب ترتيب الكلمات كما لو كان يريد التركيز والتشديد على الحتمية في هذا الفعل، حتمية الموت الذي يدخل ويخرج باستمرار وبصفة متتالية، لا في هذه الحانة الواقعية ولكن في حياة الإنسان وعمل الشاعر. إن مصير جميع الشخصيات التي يبدعها لوركا، سواء في قصائده أو مسرحياته، هو الموت. فهو يخلقهم ليضعهم على الطريق التي تكون نهايتها الممكنة الوحيدة هي الموت. في قصيدة من قصائد شبابه، بعنوان (حلم آخر) يقول (كم للموت من أطفال؟ جميعهم في صدري) نعم، هناك حيث هم. وكلما نما عمله فإن أبناء الموت يطيرون من صدره ليتحولوا إلى ذرية شعرية.

في قصيدة (الساري في نومه) عشيقان، فارس وفتاة غجرية، خضراء البشرة، خضراء الشعر، تنتظر بشوق لقاء غرامياً. هي في بيتها. ولكن المخلوق الغريب وحبيبها لن يلتقيا. ذلك لأنه حين يبلغ بيتها أخيراً يكون صدره قد مزقته الجراح التي سترديه قتيلاً بعد حين ويقتلها انتظارها الطويل فتطفو جثة هامدة،

فوق الماء، تسندها إنعكاسات القمر. لم يلتقيا في الحب والتقيا في الموت..

والنهاية المحتومة نفسها التي تصيب الأفراد، تترصد أيضاً الجماعات البشرية والمدن والبلدان. فيتخيل لوركا في قصيدته الرائعة (بالاد الحرس الوطني) مدينة غجرية رائعة، هي مدينة الفرح أبراجها من (القرفة) مصابيحها وأعلامها تزين سطوح المنازل. ويسميها الشاعر (مدينة الأعياد) ولكنها لا يمكن أن تفلت من المصير العام. فالحرس الوطني يصل ليرمز به إلى قوى التدمير، يطعن الأطفال والنساء، ويسقط أبراج القرفة، وعندما يطل الفجر يكون كل شيء قد صار قاعاً صفصفاً، وبهذه الطريقة تنتهي مدينة تخيلها الشاعر.

ولكن في هذا المهرجان الذى لا يعرف التوقف، وفي هذا التراكم لمختلف الشعوب والنشاطات يحس الشاعر أيضاً بالمصير المرعب المتمثل في الموت. فالمدن الكبيرة تحمل الموت في داخلها خلف النوعيات وخلف كميات الضعف، ثمة دم. (خلف عمليات الضرب هناك دم بطة) ومدينة الفولاذ والاسمنت، الثابتة المكنية، سيدمرها الحزن وستموت مثل غيرها مثل مدينة الغجر ذات أبراج القرفة.

بعد هذه المرحلة التي أمضاها كشاعر غنائي، اتجه لوركا بعنايته إلى المسرح. وفي أعماله الدراماتيكية سنجد موضوع الموت نفسه، يعاد مراراً وتكراراً، فإذا اختار شخصية تاريخية لأولى مسرحياته الهامة فلن تكون سوى (ماريانا بنيدا). شخصية الفتاة

التي تموت فوق المشنقة لقيامها بتطريز العلم الجمهوري.

مسرحياته الريفية الثلاث الزفاف الدامي، ويرما، وبيت برناردا ألبا تربط بإحكام خيوط عواطف بعض الناس، حتى ليغدو السكين وحده، السكين الذهبي الرهيف. وهو رمزي أحياناً وحقيقي في أحيان أخر. هو الذي يقطع عقدة هذه الخيوط المتشابكة. فلمن ستكون العروس؟ في الزفاف الدامي. ألعريسها أم إلى ليونارد؟ هذا الرجل الآخر الذي يجتذبها بسحره الغلاب؟ وتقرر الزوجة الأمر لمصلحة الثاني وتهرب معه. ولكن من هي حتى تقرر؟ إن الموت، المتنكر في شكل امرأة عجوز شحاذة. هو الذي يقرر كل شيء هو الذي يضع الرجلين وجهاً لوجه يتقابلان ويموتان. إنه الموت الذي يرحل بالقلوب العاشقة.

قاتلة أيضاً (يرما) التي لا تكتفي بقتل زوجها، ولكنها تقتل فيه كل أطفالها طالما أنها لن تكون لأي رجل آخر.

وفي (بيت برنارا إلبا) فإن مشكلة الزفاف الدامي تبرز من جديد فالبطل (بيبي الرومانو) يجسّد الرجل، الذكر الذي تشتهيه سراً، أرواح تلك النسوة المعذبات. ولكنه لا يمنح حبه لأي واحدة من الأخوات، ولا إلى تلك التي اختيرت لتكون زوجة له، ولا إلى تلك التي تعرض أن تكون له خليلة في لحظة انجذاب عاطفي، تبحث فيها عمن يطفىء شوقها وظمأها للحياة بين ذراعي رجل، فتسقط بين ذراعي إنسان يختبىء خلفه، الموت.

إن عمل الشاعر ليس منظومة فلسفية. ليس فلسفة أخرجت بعناية واعية، وبلّغت في شكلها المنطقي. ولكن ليس هناك عمل لشاعر عظيم يخلو من فكرة أو تصور للإنسان وللحياة. هي شيء تماماً كتلك العلامة المائية التي يشف عنها الورق لتحدده وتميز نوعه والصنف الذي ينتمي إليه. كل الشعراء العظام، حاولوا بطريقة أو أخرى أن يحلوا بعض أسرار العالم. والشعر هو الجواب عن السؤال الخالد الموجه إلى الانسان، من الأشياء التي تحيط به.

(أنا هنا) هكذا يخاطب العالم الشاعر ببساطة واضحة. ولكن تحت هذا التأكيد البسيط لوجوده، فإن السؤال ينبض (ولكن ماذا أكون في نظرك). وذلك هو العامل الذي يجعل الشاعر في مستوى زمنه، حين يجيب على مثل هذا السؤال الذي يوجه، إنما يجيب عملياً على ما توجهه إليه من أسئلة سراً وبصوت هادىء، من أسئلة يكون هو الوحيد القادر على فهمها. هو شاهد في محكمة تواجه العالم على الدوام، وعليه أن يقدم الشواهد في دفاعه أو اتهامه.

رؤية الحياة والإنسان الذي يومض ويشع، إنما نجدهما في أعمال لوركا في إطار موضوع الموت. فلوركا يفهم الحياة ويحس بها عبر الموت. ربما تبدو هذه الفكرة متناقضة، ولكن ظاهرياً فقط وللوهلة الأولى. ذلك أن التقاليد الدينية والاخلاقية قد قدمت عبر العصور المتلاحقة للانسان خير مرشد في تأملاته الحياتية حول الموت. الموت هو معلم الحياة، والناصح المخلص

فيها. ولكن القرن التاسع عشر قد هيأ ذلك المسلك الفكري الذي يدعى عادة باسم (عبادة الحياة) الذي يستلزم النظر إلى الموت كعدو للحياة ومعارض لها.

مذهب المكننة والحيوية يقود إلى تقدير للموت، على أنه شيء ينبغي بالضرورة قمعه، والوجود يمجد على أنه فترة استمرار الحياة فحسب، وإن الإنسان مدعو لأن يملأه بملذاته وبما يرضيه ويحقق متعته، وحاجاته دون تفكير في البعد الأخلاقي. منذ باستور والوجود البشري محاط بوسائل دفاعية متواصلة التطور. والناس يحيطون أنفسهم بالراحة والاحتياطات للدفاع عن وجودهم المادي فحسب. والمقولة (الوقاية أولاً) صارت تقريباً مقولة مقدسة، وهناك نوع من التواطؤ والتآمر الصامت حول نهاية الإنسان الحتمية. والمقابر تتطلع إلى أسماء ألطف وقعاً، وأكثر تورية حتى يمكن أن يطلق عليها على سبيل المثال اسم الحدائق التذكارية، ولكن رغم ذلك، فإن جزئية ذات أهمية قصوى تدل على أن البشر يحفظون رؤية الموت في أعماق قلوبهم، وعلى كل فإنه بقدر ما يفخرون بإبعاد فكرة الموت عن أذهانهم، وإلقائها في غياهب النسيان، تنشر شركات التأمين على الحياة في أرجاء العالم. وإذا كانت قيمة الموت قد تعرضت للانتقاص في القرن العشرين، فلا نكران في أن آخر الإتجاهات الفكرية المعاصرة في الفن والفلسفة والشعر والرسم تقدم دلائل إعادة الاعتبار لهذه القيمة. فالحبر الأعظم للوجودية (مارتين هايدجر) قدْسَكَّ تعبيره النهائي عن الحياة الإنسانية في قوله (الوجود من

أجل الموت) إن الموت عنصر ملازم للوجود لا ينفصل عنه وفيلسوف ألماني آخر من عصرنا (جورج سمل) يتحدث عن حاجة الحياة في أعماقها الى الموت. وهو يقول الى الحياة بلا موت من يكون لها معناها الخاص، ولا صيغتها الخاصة. وفي تطبيقه هذه الفكرة على شخصيات شكسبير فإنه يرى موتهم لا مجرد حدث محتوم، ولكن نهاية لما نسميه اجل الحياة. فأجل مصيرهم باعتباره معبرا عن حياتهم، هو في ذاته اجل وفاتهم.

شاعر كبير معاصر، هو (رينيريه ماريارلكه)هو المثال الوحيد الذي يمكن تقديمه لهذا الاتجاه الذي تحول إلى تجربة شعرية. هو التمييز بين الموت الأصغر والموت الأكبر. بين الموت الشخصي الخاص بالفرد، وموت الآخرين، المجرد الشامل للجميع. ومن هنا كان دعاؤه الشهير (يا الهي لتمنح كل إنسان الموت الذي يستحق) صوتاً يتواصل منطلقاً من حياته، إن الموت الأعظم الذي يحمله كل منا داخله، هو الثمرة التي تلتف حولها كل الأشياء. إن الموت ليس هو سوء الحظ أو الخيبة التي تحاصرنا، إنه رفيق حياتنا، إنه يتطور في أعماقنا وينمو بنمونا. وإنكار الموت هو إنكار لشرط أساسي لا مفر منه، في حياتنا. ذلك الشرط الذي (نُمَوْذِجُهُ) برفق لنضعه على طريق تحقيق نهايته، وأرى أن كلمة إنجاز في الإنجليزية تدل تماماً على هذا المعنى الثنائي للموت، أن تنجز معناه أن تتم، أن تضع نهاية لشيء ما، كما يضع الموت حداً للحياة المادية. ولكن أن تنجز معناه أيضاً أن تحقق، أن تكمل.

لا أود أن يطوف بالذهن إنني اقارن ريلكه بالشاعر (لوركا). هما شاعران مختلفان تمام الاختلاف. ما أريد بيانه وإظهاره هذا اللقاء بينهما في البحث داخل موضوع الموت عن مركز الثقل في فكرتيهما عن الكون والحياة. ولكن الشاعر (ريلكه) يعبر عن هوس الموت في نبرات تأملية، مصبوغة بألوان من الكآبة اللطيفة، ولكنها عند (لوركا) تبرز في صرخات وصيحات دراماتكية، وفي استعارات تبرق بألوان مبهرة. مثال ذلك يمكن أن نأخذه من الطريقة المختلفة التي يعالجان بها موضوعياً فكرة واحدة:

الموت الذي يعيش في أعماقنا، الذي نحمله في أنفسنا. فيتحدث (ريلكه) عن وفاة فتاة فيقول (موتك كان شيئاً قديماً، بدأ مع حياتك) ويقول (لوركا) متخيلاً أنه سئل (ما الذي تشعر به في فمك هذا الأحمر الظامىء) فيجيب (طعم عظام جمجمتي الكبيرة).

فلدى الشاعر الألماني تم التعبير عن الفكرة بالتقابل المنطقي بين شباب الحياة والعمر المتقدم للموت في أعماق الإنسان.

أما عند الشاعر الإسباني فإن الاستعارات محمله بالحسية الانطباعية والتضاد الدراماتيكي بين الفم الأحمر وعظام الجمجمة.

ذلك، لأن الخلاف بين الشاعرين، ينبغي أن نعثر عليه، في الأصل المختلف لدى كل منهما في الهوس المتسلط عليهما حول فكرة الموت.

فريلكه يصوغ ببطء، في ضميره الشعري، عبر تجارب داخلية يحللها ويتأملها ويكتشف فيها نوعاً مما يمكن أن نسميه (مبدأ الموت). ويمكننا أن نتصوره مقفلاً على وحدته، مثل الكيميائي في كهفه، يقطر المشاعر، ويصفي الرؤى، في بحثه عن معنى الموت، ولكن لوركا الذي يعبر عن المشاعر نفسها، حول الموت، بأصالة لا ريب فيها، وبنبرة شخصية، لا يحتاج للبحث عنها، عبر عملية تأملات فكرية، في أغوار معارض الروح. هو يكتشفها حوله. في الهواء الذي يتنفسه، وفي عناء الخدم في بيته، وفي كتب مؤلفة بلغته، وفي كنيسة مدينته هو يجدها في كل شخصية فردية تتعامل مع الشعب، وفي ميراثه من القديم. لقد ولد لوركا في بلد عاش لاحقاب، وأحقاب في ثقافة أسميها أنا (ثقافة الموت.)

التعرف على أهمية الموت في حياة الإسبان، أمر شائع في كثير من كتب الرحلات ومعرفة نفسيات الشعوب، لقد اخترنا لمجرد العرض كاتباً إنجليزياً هو هافيلوك أليس الذي يتحدث بإلحاح مصمم عليه ومقرر، حول فكرة الموت المختلطة بالمزاج الأخلاقي لهذا الشعب. لا يمكن إعطاء تفسير سطحي أو متطرف حول هذه الفكرة عن الموت، وإنما ينبغي أن ينظر إليها على أنها ضرب من عبادة الموت، ولا يمكن أيضاً أن تبنى على أنها استخفاف ولا مبالاة وإنكار للحياة. ولكن عكس ذلك تماماً. فإنه حين يمنحنا (قلق الموت) يكثف من (قلق الحياة) لدينا بما يجعله أكثر حدّة.

ما أفهمه من مصطلح (عبادة الموت) هو فكرة عن الإنسان،

ووجوده المبكر الذي كان يعمل فيه قلق الموت. والحذر منه الذي يعمل مع القوى الإيجابية كمحرض لا كعائق للحياة وللعمل. وتوفير إمكانية الفهم الكامل الشامل لمعنى الحياة. وفي هذه الفكرة يمكن للمخلوق الإنساني أن يؤكد نفسه، لا في أفعال الحياة فقط، بل في أشد أفعال الموت أيضاً. إن الوجود الذي تحجب فيه فكرة الموت وتواري أو تقمع، هو ضرب من تمثيل الفعل أمام الشاشة. مسطح غير مفهوم، ويفتقر إلى شيء جوهري، يفتقر إلى بعد العمق، البعد الذي يعطي للحياة إيقاعها من الكثافة والدراما. إن الإنسان يستطيع أن يفهم نفسه، ويستطيع أن يكون كاملاً بإدماج وإحتواء الموت في حياته، وكل محاولة لطرد الموت، وعدم اعتباره، رغبةً في الحياة. إنما هو تزييف، وخداع يمارسهما الإنسان على نفسه.

قليل هم عظماء الكتاب في إسبانيا الذين لم تتأكد لديهم هذه العلاقة الأخوية بين الموت والحياة، وسوف اختار مثالاً نموذجياً هو (كويفيدو). كويفيدو لا يرفض أي اغراء تقدمه إليه الحياة. وعلى العكس، فإن تجربته للحياة بلغت به كل مراحل تحقيق الوجود فكان مستشاراً لكبار اللوردات في قصورهم، واستمتع بأفضال الملوك، وكان يحيك خيوط التآمر في إيطاليا، ويعرف أحياء الفقراء. هو مثقف إنساني مكتمل، ويكتب اللاتينية والرطانة الألمانية بالسهولة نفسها. ميّال للوقوع في الحب. مصارع ممتاز. مشعوذ محترف، مترجم (أناكريون) شاعر الحسية، وسنيكا الفيلسوف الرواقي. ولا يمكن لأحد أن يخطىء في العثور

على حب ملتهب للحياة عند كويفيدو. ومع ذلك فإن فكرة الموت تصاحب هذا الإنسان، على الدوام (إنك تبدأ الميلاد والموت في وقت واحد).. وكتب في مناسبة أخرى يقول (لقد ولدت لتموت وأنت تحيا لكي تموت) ويقول في موضع آخر إن الساعات رفش يحفر نصبي التذكاري خارج حياتي. كأنه يريد أن يقول، خارج أي حياة أرضية، ذلك النصب، ذلك الصخر التذكاري الذي يتمثل فيه الموت.

إن الجمهور الإسباني الذي يشهد تقديم التمثيليات الإخلاقية يرى فيها، أمام عينيه صورة الموت ممثلاً في ملابس رمزية لامعة. وهو يذهب، ويأتي، ويتحدث وسط جميع القوى التي تحكم العالم. وحوالي ذلك العصر تقريباً أبدعت شخصية (دون جوان) الذي عرف عالمياً بأنه بطل الحب والحياة. ولكنه في الواقع كان من مقاصد مبدعه المسرحي تيرسو دي مولينا أن يكون بطل الموت. في غرة نوفمبر من كل عام تقدم مسرحية الشاعر الرومانتيكي زورلا (دون جوان تينيريو) فوق أغلب المسارح الإسبانية. وما يشاهده الجمهور عاماً بعد عام، مجذوباً إليها كما لو كانت تقدم شيئاً جديداً هي في الواقع عبارة عن مسرحية تقدم رجلاً كبطل لحياة طليقة وبطولات غرامية، ولكن في نهاية هذا التمجيد، يشاهد الموت الذي يؤدي إلى انقاذه رغم خطاياه العديدة. والجمهور يعجب بالبطل ويستمتع بالمسرحية وفي مشهد موته كما هو في مشاهد حياته يشعر بأن الدون جوان يعرف كيف يموت.

هذه الفكرة أيضاً يمكن أن نتبينها في فنون المعمار والنحت والرسم. إن أكثر المعالم المعمارية طابعاً إسبانياً هو دير الأسكوريال، الذي يتضمن مقر ملوك إسبانيا وأضرحتهم وقد عرف باسم (قصر الموت). وفي هذا القصر لوحة رسمها الفنّان (الغريقو) وهي ربما كانت أكثر من أي عمل فني تمثيلاً لفكرة (عبادة الموت). هي لوحة رسم فيها القديس سان موريس الذي تذكر عنه الروايات المتواترة أنه كان زعيماً لفرقة التيبان التي عصت أوامر الامبراطور بالتحول إلى الوثنية وتحمل جميع رفاقه الإعدام محافظة على عقيدتهم الدينية. وقد رسم الموضوع بطريقة غريبة. فموضوع التضحية، أي الإعدام قد ربط بخلفية الرسم ورسم أيضاً في حجم متواضع، أما الاهتمام فقد سلّط على أربعة فرسان مسلحين. كانوا يتحدثون أو يصغون إلى القديس موريس الذي يبدو من تعابير وجهه ومسلكه أنه كان يغريهم بأن يستسلموا للقتل، ويلح عليهم بقبول الموت. ولا يبدو على أي وجه من هذه الوجوه القلق أو الخوف. وبرصانة، ووقار يقرر هؤلاء بإرادتهم الحرة، وسرورهم أن يموتوا. والقديس موريس ثابت شامخ، متحمل لأنه يؤكد نفسه في الموت ببساطة بكل تحقق وجوده.

هو يمثل كمال الفكرة القائلة بأن نموت موتنا، موتنا الأعظم كما يقول ريلكه.

والرسام فاليزكيز لم يرسم لوحات دينية كثيرة، ولكن أحسن ما رسم لوحة تتخذ موضوعها من المسيح في ساعات احتضاره.

المسيح يصلب. فهل هي لوحة إنسان يموت؟ كلا. ولكنها لوحة حياة خالدة تحققت في إرادة الموت.. هذا الموت هو انتصار الحياة.

ولا يمكننا أن نتحدث عن ثقافة الموت كما هي خاصية للشعب الإسباني، إذا اقتصرنا على البحث عنها في إبداعات الفن المثقفة، ولكنها متجذرة أيضاً في أهم التعابير عن الروح الشعبية، نستطيع أن نرقبها بوضوح في الأغاني الشعبية، تلك التي تواثرت بالروايات الشفاهية، ولكني اقترح أن تلاحظوها في الأعياد. ففي الربيع يجري الإحتفال في إشبيلية بعيدين: عيد الأسبوع المقدس، والمعرض. فالعيد الأول ديني يتميز بأبهة وفخامة وجمال يفوق الوصف. جميع صور القديسين المحفوظة في الكنائس تخرج إلى المدينة، في مواكب حاشدة. محمولة فوق المحفّات والحمّالات وتمر ببطء عبر الشوارع، حيث تكون موضع مشاهدة وإعجاب الجماهير المحتشدة وبين هذه الرسوم الرائعة التي تعود إلى القرن السابع عشر، لوحة المسيح فوق الصليب، ومن المؤثر أن ترى فوق رؤوس الجماهير، جسد المسيح العاري، يتقدم خطوة خطوة، أثناء الليل. إن أي إنسان ينظر إلى هذا المشهد، على أنه مشهد رهيب يخلو من اللطف، أو أنه مجرد استمتاع بالرمز الجنائزي لهذا الجسد الميت، سيكون مخطئاً، ذلك أن مشهد موت ذلك الإله الإنسان هو الذي يحقق حياته الأبدية في أذهان الناس.

عندما تنتهي احتفالات الأسبوع المقدس، تبدأ احتفالات

المعرض باشبيلية. ومن مباهجها التي تجتذب لغط الناس ولغوهم، مصارعة الثيران. هل المصارعة عيد أم مباراة؟ كثيرون ينكرون عليها هذه الصفات. ولهم مبرراتهم في هذا الإنكار. ولكنها بلا ريب هي شيء من التمثيل وشيء من الخفايا الغامضة. أما ما تخفيه هذه الاحتفالات من معان وما تمثله فهو ـ في تقديري ـ يبدو في رد الفعل الشعبي نحو (ثقافة الموت). . وتبدو الحلبة لكل من يحضر هذه المباراة مهرجاناً للبهجة الرائعة والتألق. كل شيء يرتفع إلى مستوى الحيوية المبهجة، إلى نبض السعادة الذي لا يعرف الإنحسار، مرور المصارعين، برشاقتهم المعروفة يوحي بالرقص والتخايل في نفوسهم، ولكن سرعان ما تبدو لمحة من الغموض، الدم الدلالة المزدوجة للموت والحياة. ويشعر المشاهدون على وعي أو غير وعي، أنه عندما يتحرك المصارع ويقف في مواجهة الثور، عندما يكون الاثنان منخرطين في مرحلة من الصراع، يبدو حضور الثالث اللامنظور ويلزمهما بالنظر إلى المباراة بتوتر شديد. أعني به حضور الموت، المصارع يحقق نفسه، ويبلغ أقصى معاني الوجود، المختلف عن وجود الآخرين عندما يظهر للعيان حتى ولو لم يشاهد ذلك مادياً، حضور الموت وخطورته. وفي هذه الحالة يشعر الحضور بحدّي الوجود الإنساني، الإمكانية الثانية للمصارع في إن يعيش أو يموت مركزة كلها بطريقة دراماتيكية، في لحظة واحدة.

إن الشعب الذي ينطوي في أعماقه على ثقافة الموت فقط، هو الذي يستطيع أن يجد المعنى في مثل هذه الاحتفالات الغريبة. .

التضحية الشعائرية في ديوان لوركا

(شاعر في نيويورك)

ريتشارد سائيس

نال ديوان لوركا (شاعر في نيويورك) نصيبا ضئيلا من الاهتمام النقدي، وطبعة (غراف) تتضمن تقديما بقلم الاستاذ أنخيل دل ريو يوحي فيه بأن مزيدا من الضوء يمكن أن يلقى على ديوان (شاعر في نيويورك) لإظهار علاقته ببعض الشعراء الإنجليز، وهو بذلك يشير إلى (ت. س. إليوت) في قصيدته (الأرض الخراب) التي لا ريب في أن لوركا كان عارفا بها، داخلاً في محيط تأثيرها.

وقد كان شعر (إيليوت) من أكبر المفاتيح التي استعملتُها في تفسير (شاعر في نيويورك) كرمز للموت والبعث الذين نلتقي بنظيرهما في خرافات الكأس المقدس، وفي قصيدة (الأرض الخراب) نفسها. ولست في مقارنتي له بشعر (ت. س. إليوت) وغيره من الشعراء الإنجليز والشعراء الأوربين أقوم بدور صيَّاد المصادر، ولكني أقصد فقط، بيان العلاقات بالنماذج العليا في الآداب العالمية. وشعر إيليوت يشكل عونا هاما في هذا المجال.

ذلك لأنه مصاغ بوعي بنماذج عليا في أصوله وصوره. . وأن يكون لوركا قد قرأ إيليوت أم لا، فذلك أمر لا يشغلني، ففي نهاية الشوط فإن ديوان (شاعر في نيويورك) ينبغي أن يفهم ويقيم في جملة بنائه الكامل، لا كوعاء للمصادر والتأثيرات الأخرى عليه، فالرمزية القائمة فيه، على شعائر الخصوبة لدى إيليوت ولوركا، هي أهم مظاهر هذه المحاذاة والسير المتوازي، بصرف النظر عن السرد القصصي في خرافات الكأس المقدس نفسها، ويوضح الاستاذ أنخيل دل ريو وصول لوركا إلى نيويورك، ولجوءه المؤقت في نبويرح فرمونت ثم عودته إلى المدينة، وأخيرا رحيله عنها. هذه المراحل وضفت في هذا المقالة وصفا رمزيا، كما لو كان لوركا يهبط متاهات الأرض الخراب، ثم هزيمته وهروبه المؤقت وعودته إليها ثم انتصاره على أشباح الأرض الخراب.

(ليس للدم أبواب في ليلك) شطر من قصيدة (ملك هارلم) يشير مجازًا إلى المرض الذي اكتشفه لوركا في الأرض الخراب المعاصرة التي هي نيويورك. والدم هنا ليس هو ذلك الدم المسفوح، أو ذلك الذي يواجه التضحية البشرية والحيوانية. وآية الخلل في نيويورك، أن هذه التضحية التي تقتضيها دورة الأحداث الطبيعية لاتقام شعائريًا ولا دوريا، ولا في لغة الشاعر المجازية. أي لا تقدم لها الأبواب الملائمة لكي تتدفق منها. فغيبة الاحتفال الشعائري والقرابين السنوية للطبيعة يؤدي إلى الاحتقان القيحي لدم غير مراق الذي يتفجر فجأة فيفرض صيغًا مشتتة، وكابوسا من الخيالات التي تمتلىء بها القصائد.

من بين المظاهر العديدة في دوان (شاعر في نيويورك) مظهر يبدو أكثر وضوحا من غيره، ويتجلّى في ذلك التشابك والتداخل في

صور الانهيار والعقم والشذوذ، بما يوضح تغلغل الشاعر في البواطن النفسية. وصور الخراب في الديوان تقع في إطار مجموعتين :

المجموعة الأولى هي الجماهير المتقيئة البوّالة المدمرة والمفسدة للحياة.

والمجموعة الثانية هي تلك الأدوات الخاصة بالعقاب والتواب والتطهير التي ستقع على المدينة. فالقصيدتان مشهد الجماهير المتقيئة، ومشهد الجماهير البوالة، تقدمان أكثر مجموعة مركزة من الأولى. فنحن نرى السيدة البدينة بالقصيدة الأولى تقتلع الجذور، وترطب جلد الطبل، وتقلّب الأسماك على جوانبها الخاطئة، وتتركها لتموت وتترك جماجم الحمام تنتثر في الزوايا والأركان، ويقدمنا الديوان عبر قصائده في صور طبيعية متعرضة للعنف، ومخلوقات مخبولة عائدة من جولة، أو صورة الفراشة الغارقة في محبرة والبحار الذي قطع راسه مؤخرا، وعيد الميلاد في هدسن، ومخلب القط الذي سحقه راكب دراجة، والقداس والشجب. وبين نذر العقاب العديدة المتناثرة في الديوان ثمة صورة عن المدينة المؤرقة، المدينة التي لا تنام.

ستأتي الأغوانات الحية لتعض الرجال
الذين لا يحلمون
أما الذي يلوذ بالفرار بقلب ممزق مرتاع
فسوف يقابل عند الزوايا
التمساح الهائــل
الهادىء في ظل احتجاجات الكواكب

ومهما يكن من أمر، فإن العذاب الحقيقي الذي يعبر عنه لوركا في (الشاعر في نيويورك)، لا نجده في صور العنف والشذوذ وسفك الدماء التي تفرضها المدينة على الأشياء الحية، ولا في تلك المخلوقات الكابوسية التي ستنجبها المجزرة اللانسانية في نيويورك، كوسيلة وحيدة ممكنة للتكفير عن خطاياها. إنها من الشذوذ بحيث لا تستثير أي تعاطف معها. ولا تقتضي في أكثر الأحوال سوى هزة كتف. ولكن عذاب الشاعر الحقيقي، في ديوانه (شاعر في نيويورك)، هو سرد لوركا لحكايات بحثه عن المعنى والهوية،

في تلك الغاية الحقيقية، ذلك البحث الذي يتخذ في الوقت نفسه شكل البحث عن الحب، وأحيانا شكل بحث الشاعر عن ذاته الضائعة التي فقدها في هذه البيئة التي تطوقه بلاانسانيتها، وبلا محدوديتها «وأخيرا يتخد شكل البحث الذي يجعل تعبيره الأساسي محاولة لإقامة تضحية ذات معنى ومنظمة، يكون مردودها على الشاعر والمدينة نفسها، العثور على الهوية المذكورة، ومكانها في النظام الكوني، وذلك هو النمط الذي سأتتبع أثره في هذا المقال.

كثيرا ما يستخدم لوركا (العيون) رمزا لهويته الضائعة. وهناك مشابهة باهرة بين (ت. س. إلبوت) في استعماله للعيون كرمز للخصوبة والخلاص في (الأرض الخراب والرجال الجوف) والظهور المتواصل للعيون في (شاعر في نيويورك). ففي الأرض الخراب، عينا الباحث عن الكأس تخونانه وتخذلانه ويرد هذا الإخفاق والخذلان في فقرة فتاة زهرة الياقوت، رمزًا لعجزه الروحي والجسدي.

عيون لا أجسر على اللقاء بها في النوم في مملكة موت الحلم
هذه العيون لا تبدو هناك ،العيون ليست هنا
ليس هناك عيون هنا، في وادي موت النجوم هذا،
في هذا الوادي الأجوف، هذا الفك المكسور لمملكتنا الضائعة

والعيون كما تبدو في (الرجال الجوف) تذكرة مؤلمة بفقدان الخلاص. ومهما يكن من أمر، فإن حال الرجال الجوف من السقوط، بحيث لا يبدو التذكير بها إلا في شذرات متفرقة.

(لقد أعطيتني زهرة ياقوت فسموني فتاة زهرة الياقوت ومع ذلك عندما عدنا متأخرين من حديقة زهرة الياقوت ويداك ممتلئتان، وشعرك مبلل، ولم أستطع الكلام وخذلتني عيناي ولم أكن حيًا ولا ميتا ولم أع شيئا، أنظر إلى قلب النور، أي الصمت منبوذا وحيدا في هذا البحر).

ويبدأبحث لوركا عن الهوية بإستدعاء عيون طفولته في قصيدة 1910 (إفتتاحية) فهو يأمل في أن تتحول (الأرض الخراب) إلى رؤية من شبابه الغابر الذي لم يتعرض لانحرافات هذه المدينة.

عيناى اللتان تعودان إلى ألف وتسعمائة وعشرة
لم تريا دفن المولى
ولاعيد الرماد لذلك الباكي عند الفجر
ولا القلب الذي يخفق منطويا على نفسه
مثل حصان البحر

وسيلتقي هنا فورا بالاخفاق.وفي لغة إيليوت، فإن العيون لا تبدو في موت مملكة الأحلام. وكل ما يستطيع أن يستدعيه الشاعر سلسلة من الأشياء غير المترابطة ذات معنى منذر بالشر والتشاؤم. وتظل العيون مغلقة في طوايا الذاكرة، وكل جهد للعثور على معنى لها خارج الأرض الخراب متخلى عنه

لا تسألني شيئا
لقد رأيت أن الأشياء التي تبحث عن مغزاها
تعثر على الفراغ
هناك ألم الخواء في الجو الخالي من الناس
وفي عيني توجد مخلوقات
مكسوة بلا عري

وفي قصيدة (طفولتك في منتون)، فإن اتجاه البحث لدى الشاعر يتحول من شبابه إلى الحبيبة الضائعة. فتبدأ القصيدة بلازمة من شعر الشاعر جورج غيلين (أجل.. طفولتك، إنها أسطورة الينابيع الآن) التي لها تأثير تصريح يقيني حاسم. والطفولة التي يتحدث عنها الشاعر هنا، هي طفولة فتاة وقع في حبها ذات يوم. والقصيدة محاولة لإعادة اكتشاف المعنى الإيجابي، لذلك الحب الضائع. والحركة الرئيسية في القصيدة تكمن في موضوع ذلك الحب الذي كبرت طفولته، وتمثلت في امرأة ناضجة (السيدة) التي لا تحفظ أي معنى من المعاني القديمة في نظر الشاعر، تماما مثل وقوعه في وضعه الحالي في نيويورك، ممثلة هنا في متاهة من القطارات والفنادق المعزولة. والتحول من طفولتك إلى السيدة مشروط بالثورة التي جربها الوضع النفسي للشاعر، ويمثل ذلك بداية لحكمة خفية سيمارسها لوركا كما سوف نرى.

فالسيدة يرمز لها هنا بقناع يحاول الشاعر أن يزيحه ولكن بلا جدوى، طالما لا يقدر على أن يكتشف هويته في هذه المدينة. تماما مثلما حطم ذات مرة المعنى الإيجابي لطفولتها الماضية، رموز العقم في مشاهد الحكمة وحددت براءتها رجولته. أما الان فإن ميل المرأة المتأتي من التباسات الاحلام القصيرة والسبل المضللة ستشل الرجل الأبوللي الذي صاغته هي عمليا. وعلى كل حال فإنها تَصَمِّمُ على ملاحقة كل الزوايا التي يمكن أن تختفي فيها تلك الروح التي ضاعت منها، أو على الأصح (ضاعت منه) فإذا عثر عليها أمكنه أن يزيح القناع الذي يخفي العاشقين عن بعضهما.

نموذج حب أعطيتك أيها الرجل الأبوللي
بكاء مع البلبل المجنون
ولكن وجبة دمار يلقمها
شاحذا منها الأحلام القصيرة المترددة
فكرة الجبين، وأضواء الأمس
دلالات وعلامات المصادفة
وخصرك الرملي غير المستقر
ينتظر فقط المذراءات التي لا ترتقي إليه
ولكن، ينبغي أن أبحث في الزوايا
عن روحك الفايرة الغائبة تلك التي لا تفهمك
بألم أبوللو الملجم
الذي أحطم معه القناع الذي ترتدي

ورغم أن الروح المنشودة هي شيء يفوق الوصف (قفزات عزلانية عبر نهد لا نهائي من البياض الناصع) فإنه مُصِر على حقه

في البحث عنها، وإدانة تلك القوى المدمرة التي تعوقه عن الوصول إليها. إن الروح الضائعة، لا يمكن العثور عليها من جديد، لدى الشاعر أو السيدة، ولا في كل زوايا الكون، ولكن في أغنية الشاعر حيث تظل حلما مُصانا من طفولته. ويصور محاولة قتل جمال الذكرى البريئة لطفولته من خلال رموز من العقم. وأولئك الذين يعوقون الشاعر عن إعادة اكتشاف حبه الضائع بأن يتغنى بجماله، قد صوّروا باحثين عن القمح الساتورني في الثلج، ويخصون الحيوانات في السماء.

لن يقفل فمي أنت الذي تبحث
عن سنابل ساتورن فوق الثلج
او تخصي الحيوانات في السماء
عيادة التشريح وغابته
يا حبي، يا حبي، يا طفولة البحر

وهكذا بالتعرف على رموز أبيات الشاعر، على المورد الحي الذي يغنيها، والذي يحقق في النهاية المعنى، أو يعطي الأسطورة للتضحية الشعائرية (والفكرة القائلة بأن الشعر بطبيعته الأصلية يفرض نظاما على الفوضى والاضطراب، شيء مألوف للنقد الحديث وعرفت دائما لدى الشعراء العظام. وهي هامة جدا في ديوان (الشاعر في نيويورك)

وبالانتقال الفجائي من حبه إلى أبياته، نلتقي أيضا بأولى التحولات المتعددة في الديوان بتغييرات في الموضوعات والرموز والأشخاص وسيكون من المألوف، أن نلتقي بغرام الشاعر كما نلتقي بشعره كرمز للقوى المجددة للحياة، أو القناة التي يحقق من

خلالها كسب الهوية. وفي قصيدة (اللّيلة الحالمة) على سبيل المثال يستدعى الحب عبر رموز العقم (صخر بين المياه، صوت في الريح) كقوى مولدة للقوى الجديدة (يكفي من حب بعض حبنا المعلن، ذلك أن البراعم ستصبح حبا في أطفال آخرين).

إن العيون التي لا تبدو في مملكة حلم الموت، تظل تراوغ الشاعر في (الكنيسة المهجورة). هنا تتحول الهوية الشخصية التي حاول أن يبحث عنها في طفولته وحبه المفقود، وتتمثل في ابن الشاعر الميت. وعبر القصيدة يتحول الابن تحولات عديدة فيبدو في صورة ابنة، ثم سمكة، ثم بحر، ثم عملاق، ثم دب، ثم في كل شيء ذي حجم أسطوري في القصيدة في الشقائق، والفواكه المدَوَّدَة، في الحمار والثور في كل الأشياء التي قابلها في بحثه عن ابنه والتي تعرضت بدرجات معينة إلى التغييرات، ويمكن فهمها كتحولات الابن، أو كرموز للهوية.

وباختصار فإن الابن رمز، مثل رمز إخفاق العيون في (الافتتاحية) وكذلك السيدة في قصيدة (طفولتك) لكل مظاهر الانحراف والعقم والحياة المخصية في أرض خراب نيويورك، والابن هنا له المعنى نفسه الذي تتخذه البنات المفقودات في رومانسيات مارنيا برديدا، ميراندا وفررناند في مسرحية (العاصفة) فكلها لدى شكسبير رموز غامضة لخلاص مفقود، كما أنها تجسد سر الولادة والبعث (كما هو الشأن في رمز النموذج الأعلى (الطفل). فالابن هنا قريب إلى الابن في الكنيسة المهجورة، وطفل ستاسون الصغير والطفلة الغارقة في البئر. فكلاهما أي ستانتون والطفلة الغارقة في البئر رمز إيمان يرتد إليه الشاعر، ويلوذ

به ولكنه يخذ له. فيموت ستانتون بالسرطان وتغرق الطفلة في بئر لا تعيد قذف ما غرق فيها.

ورغم أن (الابن) في الكنيسة المهجورة مكسو بكل صور الإيمان، فتحوله مثلا إلى سمكة من التراث التقليدي للكنيسة، يخفق كرمز قوي يرضى به الشاعر، ورغم أن هذا الصعود قصد به قرع أجراس الكنيسة، فإن الشاعر يكتشف أن الفاكهة المدودة وأعواد الثقاب المحترقة، والقمع المبرنس العملاق لا تكفي. فربما لو كان ابنه دبًا لما تحمل الشاعر اغتصاب الطبيعة، بربط البحر إلى شجرة يغتصبها فيلق) وهو ما يواجه الشاعر:

لو كان ابني دبـا
فلن أخشى عليه حيث التماسيح
ولما رأيت البحر يرسو على الأشجار
حتى يزنى بـه ويجرحـه
ضجيج الكتائب

وقبل أن يلتفت لوركا الى التضحية الشعائرية، ثمة إتجاه اخر صوب إليه بحثه عن الهوية وهم شعب الزنوج في مدينة نيويورك. فقد شعر أنهم أقرب بحكم تراثهم السحيق إلى قوانين الكون البدائية والخالدة التي فصلت هذه المدينة (الأرض الخراب) عنه جماهيرها والتي فقد الشاعر أيضا كل صلة بها.

في (نواميس الزنوج وفردوسهم) فإن نواميس الزنوج كشيء مميز لهم يفصلهم عن عقم الجماهير، قد تحددت في هذه القصيدة. فالقصيدة لا تقدم وصفا نفسيا للجحيم والنعيم، ولكن تحدد أوضاعا روحية كإشارة إلى أن الوصف التالي في الديوان لمدينة

نيويورك هو (تموضع) للأمراض الروحية التي يتركز اهتمام لوركا بها لا كدليل على مجتمع آلي، فإن هذه القصيدة مفعمة بشكل عميق بالتصوف السلبي. ومصطلح التصوف السلبي كما استعمله هنا، ينطوي على عالم من المثالية الأفلاطونية. ولكنه ينكر أي معنى - هوية - أو واقع على عالم التجربة.

فبطل (إليوت) في أربعاء الرماد) يتخلى عن الأمل في البعث الجنسي (الوجه المبارك) والبعث الروحي (الصوت)

أنا أنكر الوجه المبارك
وأحجب الصوت
لأنه لا أمل لي في العـودة
ثانيـــة

إنه يأمل في العثور على السلام بانتهاج طريقة القديس (يوحنا الصليب) وبالاستسلام للإرادة الإلهية. والمثال في شعر لوركا أيضا يقوم على إنكار الذات. فالنوام يلمحون ملامحهم الجانبية، ولا يبقى منهم سوى خواء الرقصة فوق الرماد. والزنوج يكرهون كل صدام أو حتى أي ظلال تشوب إنكارهم الواسع الفسيح بل إن كرههم يمتد ليشمل وعد الكلمة أو أي أمل تجريدي (سهم معنوي) زرقة المعايير التي تبدو نقيض السلبية الشرقية. إنهم يفضلون ما يفوق الوصف.

هنا في الاعشاب النهمة، تضطجع الصدور حالمة
ويتبلل المرجان بيأس الحبر
ويزيح النائم صورته الجانبية في خصلة الحلزون
ويطل ضياع الرقصة على الرماد الأخير

إن الفقرة الأخيرة من قصيدة (نواميس الزنوج وفردوسهم) تقدم إلينا موضوعين لا يمكن أن يفهما إلا في آخر مراحل تطورهما بالديوان، قابلية المرجان للإمتصاص والعشب النهم. ونقيض المرجان المصاص بفردوس الزنوج فإن الصخور الجافة هي من الرموز الهامة الدالة على العقم، في قصيدة (الأرض الخراب وأربعاء الرماد). (وفي السماء الحية) التي يختار فيها الشاعر التخلي عن التصرف السلبي لفردوس الزنوج ويتجه بتصميم للبحث عن الكأس المقدس، فإن الصخور ترمز إلى المكان الذي ينبغي أن ينجيِّه ويمكن تأويل (العشب النهم) على ضوء قصيدة «طلل» فعشب الأطلال يحمل الطابع الغامض لتحوله في (الأرض الخراب) إلى صور للأرواح الخيرة والشريرة. ومثل القمر في جميع أعمال لوركا فإن العشب مدمر ويتطلب التضحية (القربانية). . .

رأيت الأعشاب قد جاءت
فألقيت إليها خروفا يثغو
تحت أسنانها الصغيرة وشفراتها الحادة

ولكنها أيضا هي رموز للتطهر. إن النغمة السائدة في (طلل) هيء الإستسلام للموت التطهيري.

خذ بيدي يا حبي
ومن الزجاج المكسور بالبيت
الدم لتخليص شعره
أنت وحدك وأنا سنبقى
هيء، هيكلك العظمى للربح
أنت وحدك وأنا سنبقى
هيء، هيكلك العظمى للربح

علينا أن نبحث بسرعة يا حبي بسرعـة
عن قسماتنا الجانبية المؤرقــة

إن المقارنة بالاستسلام إلى موت تطهيري في القسم الثاني من (أربعاء الرماد) تصنع مشابه بين العشب والفهود البيضاء الثلاثة بقصيدة اليوت وبين الهيكل العظمي عند ودقدقة العظام (في أربعاء الرماد)

(أيتها السيدة، ثلاثة نمور بيضاء، تربض تحت شجرة العرعر، في طراوة النهار. بعد أن أطعمت حتى الشبع. وفوق ساقي وقلبي وكبدي، وذلك الذي يحويه تجويف جمجمتي. وقد قال اللّه. أتحيا هذه العظام ؟ أتحيا هذه العظام ؟ وقالت تلك التي كانت داخل هذه العظام الجافة مزقزقة :

بسبب طيبة هذه السيدة
وبسبب حبها، وتبجيلها
للسيدة العذراء، في عبادتها
فإننا سنشع أنوارا ساطعة.
وأنا المخدوع هنا، فإني أقدم أعمالي للنسيان
وحبي أقدمه إلى ذرية الصحراء
وثمر الأرض. فهذا الذي يستعيد لأحشائي خيوط بصري
وما لا يهضم مما رفضته النمور...)

في قصيدة (طلل) تغدو شجرة العرعر رمزًا للبعث والفهود الثلاثة (تطهيرية) وإلى حد ما أيضا، طيبة هذه السيدة تتجمع في العشب. فإذا أضفنا إلى ذلك معرفتنا أن الالتهام نمط من أنماط الهبوط. فقد اكتشف دانتي أن الشيطان يلتهم ضحاياه في قاع

الجحيم، فإن رمز الطلل في (شاعر في نيويورك) يغدو واضحا كل الوضوح، إنه نزول تطهيري يلحق به البعث في (القداس والشجب) و (العشب النهم) له أيضا مكانه في فردوس الزنوج. وطالما ظل الزنوج ضحية للحشود، ويتحملون موتا تطهيريا من أجل المدينة، وهم الجنس الذي يقوم عليه أمل البعث، فان العشب يظل رمزهم المطابق.

ومهما يكن فإننا بالصورة المثيرة للشفقة في المقطع الأول من (ملك هارلم) للزنوج وهم يقاومون عملاء الخراب بملعقة. نفطن إلى أن الزنوج أنفسهم قد خيبوا أمل الشاعر، كما خيبته رموز إيمانه الأخرى، وندرك أن الزنوج الذين يسحقهم في بدلة الخدم، أصحاب الملايين في نيويورك عاجزون عن الاستجابة لنداء دمائهم البدائية التي عقد عليها لوركا كثيرا من الآمال.

أحد الملامح البارزة في قصيدة إليوت (الأرض الخراب) أن تحول الباحث عن الكأس يكاد يحل في كل شخص من أشخاص القصيدة فهو أولا تيرسياس الذي هو أيضا العاقر أو الملك المتوعك، ثم يبدو في شخصية ترستان، والبحار الفينيقي والرجل المشنوق، وستنتون. وانطوني، وسويتي والشاب العقيقي، وفردناند، وبارزيفال، وسيجفريد، وفليباس، والملك صائد السمك، والقديس أغسطين. ومثل هذه التحولات كما أشرت من قبل هي من الملامح الهامة في ديوان (شاعر نيويورك) ففي قصيدة (ملك هارلم) فإن الهوية بين لوركا وملك هارلم، مهمة جدا (وهي تفسر ثوب الخادم الذي نجده حبس فيه كمثال لضياع الإيمان لدى لوركا الذي سيظهر في الديوان فيما بعد بمثل أهمية تشخيص هويته

في (والت ويتمان) وفعلا فإن مقارنة (شاعر في نيويورك) وتيرسياس، النبي الأعمى الباحث عن الكأس، والملك صياد السمك الذي يعاني من مرض الارض الخراب، في الوقت الذي تكون هويته الوسيلة الفعالة لخلاصه، تلقى الضوء على معنى ديوان لوركا ومفهومه. لقد ناقشت عمى الشاعر في قصيدة (افتتاحية) وعقمه في قصيدة (طفولتك في ستنتون) إن تشخيص الكأس وطرح السؤال الوارد سأناقشهما في الكلام، على (القداس والشجب) وأخيرا في (صرخة في روما) تسربل الشاعر برداء نبؤة يوم الحساب معتصما ببرج يرفعه فوق الإنسانية العاجزة عن منع الكارثة ولكنه يتنبأ بالبعث القادم.

وقصيدة (ملك هارلم) ترمز إلى هزيمة الشاعر باطنيا بعجزه الذاتي، وخارجيا بفساد المدينة. وهي أيضا تتضمن نبرءة بعصر جديد تسود القصيدتين الأخيرين من هذا الديوان. فالملك وهو أداة الخلاص ضائع في البداية ضياعا لا أمل فيه فقبل العثور عليه، لابد من الهبوط لمصارعة قوى الشر التي تجتاح المدينة وقد رسم هذا الهبوط كعبور لجسر (وهي رمزية أرتوزكسية تتردد كثيرا لدى دانتي وفرجيل) والقوى التي ينبغي مقاومتها والتغلب عليها، بلغة نيويورك أرض الخراب هي باعة الويسكي واليهوديات الثريات المستحمات بالرغوة إلخ. . . ومما يؤكد تفسيرنا لمرض المدينة أو المرض الروحي لدى الشاعر فإن تفاحة الشيطان والتنين الخرافي يظهران في صورة تمساح. إن الرؤى التي تبدو في الهبوط (العطر الذي نحمله في رئاتنا) في هبته صنوبرية لاذعة (والجمال الفائق لمرواح الريش ونحاسيات المطبخ وقدوره) رؤى معهودة لدى الشعراء الرمزيين الذين لا تفهمهم إلا القلة النادرة، فالأولى بمزجها بين الرؤية والشدى تذكرنا (توافقات) بودلير وغيره من

الرمزيين. والثانية التي تتحدث عن الجمال الفائق في أدوات المطبخ تكاد تتاخم العبث واللامعقول وهذا ما ينبغي أن يظهر به تدفق الرؤى المسعورة لدى غير المبتدئين ولما كان (ملك هارلم) والشاعر لم يكمل حتى هذه النقطة من الديوان، الهبوط فلابد أن تلتف رؤاه في عبادة رفيعة من السريالية التجريدية.

إن التحول الذي كان على (ملك هارلم) أن يعانيه في القصائد التالية من الديوان، وفي القداس والشجب، وكما يبدو واضحا في رؤية لملك يضحى به تضحية شعائرية قد استبقت في الفقرات الأخيرة من قصيدة (ملك هارلم). فسر شعائر الخصوبة التي يؤمن بأن أرواح الالهة التي تذبح لا تموت بل تتحرر لتسبغ حياتها على غلال ألعام، يرمز اليه هنا بالحية وبالحمار الوحشي والبغل الذي لم يصبه شحوب الموت والأشجار الصاخبة التي لا تموت في لحظة قطعها وإسقاطها وبغل الملك السندسي. إن نبات الشوكران والحسك والشوك كلها رموز إيجابية للبعث (سقراط والمسيح).

لا الأفعى ولا حمار الوحش ولا البغل
أصيب بالشحوب يوما أمام الموت
وحطاب الغاب
لا يعلم متى تموت الاشجار الرائعة
التي يقطعها
أينتظر ما تحت ظل ملكهم السندسي
حتى يهدم الشوكران والعوسج
والقريص
آخر الرفات

والمقطوعتان التاليتان تحتفلان بجمال بعصر جديد يبدو فيه (ملك هارلم) بصورة النبي (موسى) لكي يضحى به ويذبح كما تقضي بذلك الشعائر.

أما القصيدة المزدوجة لبحيرة إدم هي من جديد، صوت حالة روحية سابقة، تجهل أهوال (الأرض الخراب) التي تبدو للشاعر في متاهة من رموز الخصب والقوى الروحية. وعلى كل حال فإن عودة هذا الصوت عودة عقيمة بشكل مثير للأسف (إلى الوقعة، يلعق قدمي) بسبب عمى لوركا الروحي الحالي.

رغم محاولة العودة إلى حالة البرابرة (وعنى أمر ذلك الباب) إلى بستان ذوي الأطراف الكليفة والوثبات السعيدة) والحالة من الحاضرة تقدم في براءة أفسدتها المعرفة الممنوعة إفسادا قويا. والصعوبة تكمن في أن النزول إلى الأغوار السحيقة من الأرض الخراب قد بلغ من العمق درجة تصعب معها العودة قبل أن تعانق معانقةلا كاملة قواها السوداء.

إن الطارىء المستجد، يمكنه أن يرحب ترحيبا حارا بالتخلي عن العالم، (ولكنني لا أريد المادة ولا الظل) يريد أن يعود فقط إلى حالة الطهارة السابقة. ولكن القوى الطبيعية اللاأخلاقية التي قدم إليها في لغة (الشاعر في نيويورك) ببهرجتها ومساحيقها، تغمره وتغلبه على أمره. وفي لغة جوزيف كونراد وهو شاعر آخر من شعراء الهبوط أن الجواب الوحيد الممكن بعد هذه الرحلة التي بدئت هو (إني اغطس في عنصر التهلكة)... وفعلا فأنه لا مقر في نهاية القصيدة من مطاردة الضباب والأحلام والموت..

ولنواصل البحث عن التشابه مع جوزيف كونراد، في قصته القصيرة (اللورد جيم) فلابد أن نفهم، أن النزول الى عنصر التهلكة لابد أن يكون اختيارا إراديا ذاتيا. وفي هذه الحالة فقط فإن الطارىء المستجد، إذا استعاد جميع المحن التي استتبعها نزوله فإنها حينئذ تنتهي ببعث مظفر. إذ ترفعه من متناقصات التجارب الواقعية العابرة إلى منزلة من الكمال وتسامي المعرفة. ويحقق اللورد جيم انتصارا مأساويا في خاتمة قصة كونراد القصيرة بأن يصمم بأن يعرض نفسه لعنصر التهلكة التي حاول أن يهرب منها في البداية. وهذا القرار مستخدم في ذلك التطور التدريجي الذي يصفه شاعر نيويورك، نحو نظرة أكثر انتظاما إلى أمراض المدينة. وقد ذكر ذلك مباشرة في قصيدة (سماء حيةّ) وفي مناقشة (نواميس الزنوج وفردوسهم أشرت إلى التشابه بين صورة الصخر الجاف في السماء حية وقصيدتي إليوت (الأرض الخراب وأربعاء الرماد) كرموز للعقم. وهي كما قلت صيغة من صيغ العقم متصلة بتصوفية سلبية وقصيدة (سماء حيّة) هي عودة حاسمة من الصخور الجافة إلى الحالة الإنسانية رغم الوقائع التي ستكشف عنها في الصراع بين قوى الطبيعة ذاتها. (فقرب الصخر الصلد والحشرات الخاوية، لن أرى صراع الشمس مع المخلوقات النابضة بالحياة)... ولكن الغوص في المتناقضات ينطوي هو أيضا على أصوات الحياة وتدفقاتها الروحية والنموذج الأعلى لطفل البعث..

ولكني سوف أمضي نحو أول مشهد
من الضريات والسوائل والضجيج
الذي يتغلغل في الطفل الوليد

حيث يبحث كل مظهر سطحي
حتى أفهم أن ما أبحث عنه
لـه مركـز فرحـــه
حين أحلق معفرا بالحب والرمـل

إن محاولة إقامة نظام عبر طقوس الموت القرباني، يكتسب أهمية متزايدة خلال تطور الديوان. غير أن فقدان الهوية، القربان المضحى به، وانتقاله في الموت إلى العدم الكامل، بدلا من الدفن وفق الطقوس المتعارف عليها، تحبطان هذه المحاولة. وفي مستهل قصائد (الشاعر في نيويورك) المعنونة (عودة من نزهة على الاقدام) نلقى الشاعر قد اغتيل في متاهة من اللاهوية (مع دمي المتغير كل يوم.. أنا... قتيل السماء) وفي حكاية الاصدقاء الثلاثة فإن موت الاصدقاء الثلاثة ثم الشاعر نفسه يصور المزيد من احباطاته، فالثلاثة قد ثلجوا وحرقوا ثم دفنوا ومع ذلك فإن وسائل موتهم بعيدة عن شعائر قربان المذبح، فهم يموتون في عوالم المضاجع، في عوالم تمزق العيون والأيدي والأكاديميات الخالية من القمم والذرى. ويدفنون في قنينة (جن) تافه المذاق وعيون الطيور الخابية).

ومن الواضح أن الموت لابد أن يتم في إطار الشعائر لكي يكتسب معناه القرباني. إن بقايا الشاعر بعيدة عن أن تقتضي حتى في المقاطع القصيرة، وانه لينأى بذلك عن البعث، أو أن يشارك إله الخصب المصري أوريريس أضرحته المميزة.

لقد ذهبوا إلى المقاهي والمقابر والكنائس
وفتحوا الخوابي والخزائـــن
وفككوا ثلاثة هياكل عظمية

لينتزعوا أسنانها الذهبية
ولكنهم لم يجدونـــي
لم يجدونـــي . . .
ان الاسطر الثلاثة الاخيرة من القصيدة
وفهم أن القمـر الســادس
قد هرب فـوق السيل
وان البحر قد تذكر فجــأة
جميع اسمـاء الغرقـــى

تقدم رمزا لخلاص عبر الماء في القصيدة. والرمز هنا تنويع لأفكار الخلاص عبر الحب أو شعر الشاعر نفسه الذي التقينا به في (طفولتك في فنتون) والأبيات الثلاثة شبيهة باستعمال (إليوت) للماء كرمز للخلاص في (الأرض الخراب) ومارينا الرمز المبهم للقمر كدمار وخلاص للإنسان، إنه بعث عبر الموت أمر مألوف عند لوركا. ففي قصيدته، فأن القمر هو الذي يهرب عبر السيل نحو البحر وليست الابنة المفقودة أو البحار الفينيقي. وبهما يكن فإن صورة أسماء الغرقى الذين يقع تذكرهم فجأة من قبل البحر، هي مشابهة مذهلة لوجه الطفلة المفقودة التي تنجد بفعل البحر في (مارينا).

والطفلة الصغيرة الغارقة في البئر، فإن الاختلاف المهم في رمز الماء يتمثل في أن البئر التي غرقت فيها، معكوسة في جو (الأرض الخراب) فالماء هنا هو الذي لا يلفظ شيئا. فالخوف ليس من غرق الطفلة، ولكن من البئر التي لن تلفظها ثانيةً. إن الماء كرمز لقوة البعث التي تعطي حياة جديدة كما استخدمه إليوت، وكما يبدو في (عاصفة) شكسبير التي يعاني فيها كل شيء تبدل

البحر الى شيء غريب وغني، متضمن في هذه القصيدة. ويضيف (الغصن الذهبي) قبائل بدائية، ترمي تماثيل من القش، تمثل آلهة الخصب، في نهر يخرج منه إله جديد، في أيام معدودات. وفي بعض القبائل يقذف بالتمثال في النهر، عند نقطة خارج المنطقة السكنية، ثم تنتظره، وهو يمر بمنطقة سكنى القبيلة، وحين يصل إلى النقطة العائدة الى القبيلة فإنها تقوم بانتشاله من النهر، كما لو كان إلها مبعوثا من جديد. وبهذا المعنى الضمني للماء، كرمز للبعث فإن الفهم غير المباشر بأن هذا الماء لن يلفظ الطفلة يتخذ سمة قوية..

إن رفض كل شيء وقتي زائل، بواسطة التسامي في الصوفي السلبي، معارض للإيمان بعقيدة التجسيد التي يقتضيها عرض لوركا للقربان الطقوسي (مشهد لنيويورك) ترفض إمكانية أي بعث أصيل في أساس الخبرة البشرية. والنوافس اللواتي يمتن أثناء النفاس يعلمن أن كل شيء يجد نهايته وبدايته في عقم الصخور الجافة، وفراغات الفضاء الأجوف. حتى إمكانية الألم الساذج التي تحدد شروط عجز الإنجاب، مرفوضة أيضا، وعلى كل حالٍ فإن الطريق الخاصة التي ينظر بها إلى العدم والخواء في قصيدة «بانوراما نيويورك العميانية» لنقطة ثابتة في عالم دوار يهيء الطريق لكي تبلغ التضحية الشعائرية ذروتها في (القداس والشجب)..

إن العبء الذي ينهض به الغصن الذهبي، تأليف فرازر هو إظهار عالمية المذهب الحيوي وشموليته. وفي المذهب الحيوي أن الجوهر أو الروح في جسد يمكن أن ينتقل من إنسان الى آخر. وأن قوة الحياة في مجتمع كامل تكون مرتبطة بشخص واحد، أو بشيء واحد هو الطوطم. إن عنوان دراسات فرازر الضخمة قد جاء من

أسطورة ملك الغاب في بلدة (ينجي) الذي لا يمكن قتله من أجل استبداله بملك أصغر منه سنا وأكثر منه رجولة إلا بعد كسر الغصن الذهبي الذي يعتقد بأنه يؤوي روح الملك وبالتالي قوته الخارقة. وقد وردت الأسطورة في الكتاب السادس من (إنيادة) فرجيل.

في قصيدة (البانوراما العميانية بنيويورك) ينزع تجسيد الغصن الذهبي ويوضع في مملكة الاستعارة اللغوية للصوفية السلبية. فالغصن الذهبي يحتوي على رجولة وهوية الشاعر، وكل المدينة تتحول الى استعارة متمثلة (في حرقة صغيرة لا محدودة في عيون الأنظمة الأخرى)... التي هي لا شيء ولا مكان. وهكذا نأتي إلى تحديد لأمراض الأرض الخراب في نظر لوركا، وهو الضياع الكامل للإيمان بالوقتي في الآتي، في التجسد، في التاريخ تحدد شروط عجزه عن العمل للقيام بتحرير ذاته من هاوية اضطراباته النفسية.

(كلّهم يعرفون الألم الذي يصيب الموت، ولكن الألم الحقيقي ليس حاضرا لدى الروح، هو ليس في الريح، وليس في حياتنا، ولا في الشرفات المعمورة بالدخان فالألم الحقيقي الذي يوقظ الأشياء، هو حرقة صغيرة لا محدودة في العيون البريئة للأنظمة الأخرى.)

ورغم أن لوركا قد بحث عن معنى في التجربة الآنية ممثلاً في جملة المعاناة البشرية، فقد أخفق في اكتشافها. وقد بدا هذا التفسير واضحا في الفقرة الأخيرة من القصيدة، حيث يرفض كل ما هو إيجابي، مما يرمز إلى الحقيقة الأرضية (هنا توجد الأرض فقط، الأرض بأبوابها الدائمة، التي تؤدي إلى احمرار الفواكه)..

ويشعر لوركا عند هذه النقطة، أنه لا يمكنه أن يؤمن إلا بعالم من المثل الأفلاطونية، وطالما لا يمكن بلوغها، فهو إذن يائس مكتئب. . إن الإيمان في شعره، كوسيلة للخلاص الذي عبّر عنه في قصيدة (طفولتك في منتون) قد فقده لأنه ليس هناك (توجع في أصواتنا) وآلآم الإنسانية وخلاصها لا يكمنان هناك أيضا. وحتى مرحلة (المطهر) التي تقابلنا في قصيدة (طلل) قد جردت مجازا من التجسد فقد أسكتت أسنان التطهر في الحرير الأسود.

قصيدة (القداس والشجب) هي من حيث مستوى قوة التصوير والرمز، ومن حيث أنها المركز الذهبي والعاطفي، لمسيرة الديوان، فإنها أكثر قصائد (شاعر في نيويورك) تأثيرا. ففي هذه القصيدة، يبلغ لوركا الذروة في كل من رؤياه التنبؤية ونهاية بحثه المضني، عن المعنى والهوية، في هذه المدينة، والمعنى الهوية يكتشفان في الممارسة الإرادية لشعائر التضحية الذاتية. والتضحية تربط الشاعر بالنظام الكوني فتحقق هويته كضحية قربانية يعطي منها للكون معناه وبقاءه. وباكتشافه لهويته يصبح لوركا قادرا على تسمية الأشياء التي تحيط به.

هذا ليس الجحيم ولكنه شارع، وليس هو الموت، ولكنه معرض فواكه.

لقد صار فجأة قادرا على أن يرى ما حوله موضوعيا دون أن يضطر إلى الإلغاء الكلي لماضيه :

في فجـر نيويورك الخـــداع
توجـــد الجبـــال
ذلـــك أعرفـــه
والعدسات من أجل كهنة المعرفـة

ذلــك أعرفــه
ولكني لم أحضر لكي أرى السماء
وإنما جئت لكي أرى الـدم المعكر
الدم الذي يحمل الآلات إلى السدود
والروح إلى لسان حية الكوبرا

ويفطن لوركا إلى ضرورة التضحية الشعائرية الشبيهة بتلك التي يقدمها ويتقرب بها البدائيون إلى آلهة الخصوبة لإنقاذ نيويورك من وباء الخطايا الذي يجتاحها، من أجل إعادتها إلى حياة جديدة.

بنقل طقوس نحر إله الخصب من إطارها البدائي، ووضعها في نيويورك، فإن لوركا، يحق قراءة بارعة لما يسميه علماء الأنتربولوجية بآسم المعالجة الذاتية بالسحر كإيمان المسيحية بمبدأ التجسد، بأن يصبح الإله إنسانا أو الإنسان إلها، فكبسولة الهواء في قصيدة بانوراما. نيويورك العميانية مثال أفلاطوني لا تجسدي. تجسد في هذه القصيدة في مخلب القط وفي شخص الشاعر نفسه..

(هنا عالم من الأنهار الفاصلة، من المسافات اللامتناهية، في مخلب قط داسه راكبو المحركات.)

إن هذا التجسد الماثل في إحلال المثالي في الواقعي والآني، يحرر الشاعر من عجزه السابق عن العمل. وحين يقدم الشاعر نفسه قربانا في نهاية القصيدة بديلا عن ملايين المخلوقات الطبيعية التي ينبغي أن يضحى بها يوميا لكي تحفظ لمدينة كبيرة مثل نيويورك حياتها، وهو يصبح (حرقة لا محدودة في عيون الأنظمة الأخرى) كما لو كان يتحمل كل عذاب الضحايا.وهو بمقتله

الشعائري يضمن غفران ذلك الإثم ورفعه عن مدينة نيويورك . .

وقد عرض لوركا نفسه، لبعض الجوانب الرهيبة في الحياة، بمراقبته القطارات المحملة بالدم المراق في نيويورك يوميا وسيول الدم التي تتدفق تحت اسمنتها، وهو أمر خاف على الجميع عدا العارفين، ولتجديد التذكير بالتشابه الذي وقعت الإشارة إليه في أعمال كونراد في قصة (قلب الظلام)، فان كورتز البطل قد استسلم كليا تقريبا لرعب المبهم الغامض، ولكن بإدراكه أن إله الخصب، ينحر كل عام، حتى ينبعث الربيع من جديد، وأنه هو نفسه يشبه مخلب القط، هو أيضا إله للخصب قادر على أن يتجاوز الرعب.

إذا أخذنا ديوان (شاعر في نيويورك) في جملته، على أنه رؤية خالصة للشاعر، وعرض لحالته النفسية الخاصة، في ذلك الوقت، دون أن يكون لها أي معادل أو ارتباط بالمدينة الواقعية ـ وهي بالتأكيد المعنية ـ فإننا نرى حرص المدينة، نعني مدينة الشاعر النفسية كفقدان مؤقت للإيمان أو بالأحرى التطور من فقدان الإيمان الطفولي، إلى بلوغ الإيمان الناضج، إن فقدان الإيمان قد رفض حقيقة التجسيد، وبذلك أبرز للشاعر عدم كفاية طفولته في (افتتاحية) وحبّه في قصيدة (طفولتك في منتون) وابنه في الكنيسة المهجورة لاستعادة العافية الروحية.

إن المقارنة بين سطر واحد من (ت.س إليوت) في الأرض الخراب (هل لي على الأقل أن أنظم أراضي) وهذه الفقرة التالية في القداس والشجب التي قام بها أنخيل دل ريو.

ماذا أفعل الآن

هل آمر المشاهد

آمر العشاق الذين يصبحون صورا فيها بعد ؟
الذين يصبحون فيها بعد قطعا خشبية
وجرعات من الـــدم

إن التشابه بينهما مثير للدهشة والقرابة، ولا يمكن تجاهله أو إغفاله فبطل (الأرض الخراب) ممثلا في شخص تيرسياس أو الملك صياد السمك يطرح سؤاله، بعد أن أخفق في بحثه، عن الكأس المقدس، بسبب العجز الجنسي (وهو ما يرمز إليه بوضوح في فقرة فتاة زهرة الياقوت في القسم الأول) والعجز الروحي (الذي يرمز إليه بإعادة التوسل إلى اماوس). وبحث لوركا عن الكأس المقدس كما حاولت أن أبين ذلك في القصائد الأولى، أثبت أيضا عدم جدواه بسبب العجز الجنسي والروحي. وعلى كل حال فإنه يتوفر لنا في (القداس والشجب) تأكيد ذكوري يتغلب على مرارة إخفاق الملك صياد السمك في قصيدة (الأرض الخراب) لإيليوت. فالقرار بترك الصخور الجافة، والهروب إلى البلدان الندية والأنهار قد أعلن في قصيدة (سماء حية). وهناك بلغ كماله. بالتضحية بنفسه، كضحية تكفيرية، لقتل الحياة التي تمارسها جماهير المدينة، يثأر الشاعر لذكورته وفحولته. إنه قادر على أكثر من مجرد إقامة النظام فوق أراضيه.. وفعله هذا، يقيم النموذج الشعائري الذي يتدفق عبر الدم الذي كان حتى ذلك الوقت، يجري عبثا، وبلا غاية ليجد المنافذ التي يتدفق عبرها تدفقا مثمرا...

إنه لمن السهولة بمكان أن يفسر ديوان «شاعر في نيويورك»، على أنه مستوحى من الرمزية المسيحية. والمسيحية وإن كانت بلا

ريب جزءًا من قصته، ولكنها ليست كل ما فيه. إن الصلب والبعث ينظر إليهما هنا، في مصطلح كوني شمولي، أكثر منهما حدثين فريدين في تاريخ شعب من الشعوب.

فالمسيحية يستخدمها لوركا، لخدمة رموزه، أكثر من خدمة أفكاره، (فصلب المسيح) يمكن اعتبارها مع قصيدة (المقبرة العبرية) إحالة بالغة الغموض على المسيحية. ومثل المسيحية فإن اليهودية رمز مجرد للمادية عند لوركا، دون إشارة صريحة أو محددة في المقبرة اليهودية، حيث يغط أطفال المسيح، في نوم هادىء، وحلمهم اليقيني يتمثل في رؤى الحمام ومالك الحزين والطائر الطنان وألسنة النار اللاهبة. (كانت تتسلى بقفزات الجرادة). ببحث اليهود المسعور واستعدادهم. (والمدينة المؤرقة) تساعدنا على فهم معنى نوم المسيحين. فالأرق في القصيدة السابقة، هو رمز لمدينة وقعت في حالة سقوط، شبيه بسقوط مكبث في مسرحية شكسبير، ناشيء عن غيبة التجسد والبعث (في يوم آخر، سيرى، الفراشات المشرحة، تبعث إلى الحياة) ونوم المسيحين الهادىء، قد عبر عنه الشاعر، بطريقة مختلفة في قصيدة (صلب) حيث تبدأ القصيدة بتوقف الحركة في الكون كله، لتجري ملاحظة حركة واحدة في حجم كوني، فنعلم أنها ستكون عملية الصلب.

(ماذا عساني أفعل الآن، أارصف كل السهول أاجمع العشاق الذين يتحولون الى صور فوتوغرافية وهم بعد ذلك شظايا من خشب وملء الفم دماء.)

ورغم أننا نلاحظ عملية ختان طفل ميت، فهي مع ذلك فعل رجولي من أفعال الإيمان كما رمز إليه، بشعاع النور الذي

يشع في السماء. والرموز التي تتوالى في الأسطر العشرين التالية من القصيدة، حتى كلمة (ولكن) في السطر العشرين، يبدو أنها تعيدنا إلى الهزيمة اليائسة والفوضى التي سبقت (القداس والشجب).. فالدم المسفوح خارج كأس القربان، والكلاب العرجاء، والليلة الجافة، وقضب الخيول المحترقة والخياطون المتخصصون بملابس الحداد الأرجوانية التي تكسى بها تماثيل المسيح، من يوم الجمعة الحزينة إلى يوم الأحد من عيد الفصح) والمريميات الثلاث المحبوسات مع جمجمة ثم الصليب والمسامير والأشواك، تبدو كلها، وهي تشير إلى العودة، إلى عدمية القصائد الأولى. ومع عدم ذكر المسيح، في القصيدة، فإنه يبدو ممسوخا في بقرة تحقق دورها في التضحية التكفيرية. إن رعب الفريسين المخيف إزاء رؤية ضرع البقرة الممتلىء بالحليب، والدم النازف من البقرة المبتورة، يكتسب معنى تأكيديا، حين يبلل أقدام الفريسين، ويمكن أن يفهم كرعب إزاء حقيقة التجسد.. ورائحة الدم عند ذبح المسيح من التعابير التي استعملها الشاعر الإيرلندي د. ب. يتس في مسرحيته (البعث) ليعبر عن الفزع والهلع من حقيقة التجسد.

إن الإغريق في مسرحية (يتس) يمثلون المثالية نفسها التي تصادفنا في قصيدة (بانوراما نيويورك العميانية) إنه لا يشك في قدسية المسيح، ولكنه يشك في واقعية تجسدة البشري. ومثل الفريسين في قصيدة لوركا، يصاب بالرعب لدى سماعه خفقات قلب المسيح الذي لم يكن شبحا أو وهما. إن القدرة على الإيمان بالتجسد، هي رمز للنعمة القدسية للتجسد نفسه، وهي تحرر على الفور الشاعر من المتنافرات التي ربطه بها كفره، وعدم إيمانه

من قبل. ففي اللحظة التي سفك فيها دم المسيح، أو البقرة القربان، نعرف أن تلك هي لحظة خلاصنا. ومبادرات التدمير التي لحضناها فيما تقدم، تستعاد من جديد. فالخيول المحترقة تفل رمزيا بالماء، وتختم القصيدة ببعث الفراشات الذي تنبأ به الشاعر، في قصيدة المدينة المؤرقة (في يوم آخر سبرى الفراشات المشرَّحة تبعث من جديد).

وفي القصيدتين الكبيرتين الأخيرتين في الديوان، تقوى فكرة ضرورة القضاء الكامل على المدينة، بمعرفة أن هذا التنبؤ لابد أن يقع، ذلك لأن سر القربان الشعائري الذي كشف في قصيدة (القداس والشجب) قد وقع تجاهله وعدم الأخذ به. وقصيدة (والت ويتمان) تعيد تجديد الطبيعة الغامضة للتضحية التي تقابلنا في قصيدة (قداس وشجب) أي المذبحة المدمرة للجماهير، والتضحية المطلوبة من الشاعر، وبلغة الحب والشذوذ فإن قصيدة (والت ويتمان) تعرض نموذجين مختلفين من الشذوذ الجنسي، المنحرفون المباهون بانحرافهم الذين لابد أن يكون لوركا قد شاهدهم يعرضون أنفسهم في نيويورك، وهم الفايريس والباخاروس، وحوتوس، وسراساس، وكانكوس، وملواس، واديلايدايس المعرفون في العالم. والنوع الآخر الذي يحمل عذاب أرواح المخلوقات الأنثوية - كما يقول بروست - التي تجسدت في أجسام الذكور، والذين يقاسون ببراءة عذاب المشيئة الإلهية التي لم يفهموها. ويجسد لوركا هذا الضرب الأخير كصروح شامخة للذكورة في شخص الشاعر (والت ويتمان). وعلى المستوى السطحي الذي يقلل من مزايا القصيدة، يمكن أن تقرأ القصيدة على أنها التماس لتلك الذكورة المجيدة في أشخاص مثل (والت

ويتهان)وحلمهم في أثيوطوبائية،ديموقراطية والشكوى من الانحراف الذي تعرض له هذا الحلم. وعلى كل حال فإن العذاب الصامت، وهو الجانب الآخر من صورة (والت ويتهان) هو الذي يعطي للقصيدة عمقها ومعناها، ويربطها بموضوع التضحية في الديوان، وخاصة قوة تجديد الحياة في الحب المصاب بالاحباط. وقد استدعى العذاب بشكل قوي في وصف لوركا للطفل الذي يكتب اسم فتاة فوق وسادته، وفي الرجل الشاب الذي يزين نفسه كأنه عروس في مخدع مظلم، وتلك النظرة الخضراء التي يحدق بها رجال يهوون رجالا. إن مشاركة لوركا (لوالت ويتهان) في هذه الموضوعات الشاذة ظاهرة في إلحاحه المتكرر عبر القصيدة كلها، على أنه لا يخلط بينه وبين الشواذ، فإن عذاب (والت ويتهان) والتضحية الشعائرية لديه، تظهر على نحو أكثر في التشابه مع العصفور المخصي (إنك تصرخ كالعصفور، الذي خضي بإبره) والجمال الأبولوني لدى ويتهان إنما يقوم على اخصائه المجازي. ويجري تذكيرنا بكهنة أتيس المخصيين. هذه المشاركة تقودنا إلى التقابل بين الجمال واللطف الأبولوني الذي يتصف به وايتهان والهيياج الديونيسي لدى الحوريات اللواتي يصف لوركا ارتعاشهن، بين سيقان سائقي السيارات وهن يبرزن زرافات من داخل المجاري والقنوات الأرضية، ويستعذبن الحلد السادي من أجل المتعة. ومثل الحشود البربرية المتوحشة في قصيدة (القداس والشجب) تستغل يوميا ضحاياها المذبوحين دون أن تفطن - كما فطن الشاعر - إلى أن الإلوهية هي التي يضحي بها وتذبح. وهكذا فإن الشواذ في المدينة ينعمون بملذاتهم، دون أن يقيموا اعتبارا للثمن الذي يدفع. . . إن المباهج الجنسية الحالية ستكون

سبب الفناء القادم. (خليق بالإنسان ألا في الأيام القادمة) تماما كما اكتشف الشاعر وسائل تتنييت مراسم لاإنسانية المدينة. لأن (السماء لها شواطىء صالحة لتحليقنا خارج الحياة)، وليس هناك حاجة إلى جعل عذابات ضحايا الشذوذ، عذابات شهوانية فحتى شهوتكم لها مسالكها للتعبير المثمر. ويمكن للشواذ أن يسقطوا شهواتهم على الصخور، ويمكن لعذابهم أن يبلغ سكون النسمة الحالمة بين الأشجار.

(نعم، لنا إن شئنا أن نقود شهيتنا خلال عروق المرجان أو العرس السماوي الرائحة غدا تكون عاطفتنا صخرة، وبالزمن تأتي ريح لتنام بين الأغصان.)

وفي قصيدة (طفولتك في منتون) رأى الشاعر صوته، أي شعره هو الأمل الوحيد الممكن الذي يمكن عبره أن يستعيد حبّه ويحتفظ به. ووالت ويتمان كان يشعّ غذابه عبر الشعر، بالرغبة في أن يكون نهرا وغيوما، وفي حب أوراق العشب وألسنة الشواطىء الزرقاء. إنها طريقة للهروب من الحياة، بترسيم القربان الواجب، وإعادة الفحولة إلى الخصي. إنه لم يعبر عن انحراف، ولكنه رغب فقط في ما يمكن أن يقدمه الشعر له. وقد انتهى كل شيء الآن كما يخبرنا لوركا.

فما من أحد اليوم، يحبس نفسه لكي يحلم بطريقة وايتمان، فإن نيويورك قد أسلمت نفسها إلى يدي الملاك الشيطاني الأسود. الشيطان التي يقابل الإله الأبيض الذي يمثله وايتمان، وقد نسيت سر القمح الذي يحتفل به في الطقوس البدائية، وأن الشقائق التي يفترض أنها انبثقت من الدم النقيّ أدونيس الذبح قد لوثتها الجنّيات.

وبالفقرة التي تشير الى (حقيقة القمح) والشقائق الملوثة تصبح القصيدة معقدة تعقيدا شديدا. فالتقابل بين المباهاة المخزية التي يمارسها الشواذ، وبين العذاب الصامت الذي يعانيه وايتهان. الإله الأبيض اللحية. قد عمق بالتجاوب الذي صنع بين ويتهان وسر القمح. فهنا قد تحول ويتهان إلى ميثالوجية يمثل فيها إله الخصب، وأصبح المقابل الامريكي، للملوك الآلهة القدماء مثل أتيس وأوزيرس وأدونيس. وعلى خلاف آلهة الخصب الذين ينحرون ويضحى بهم لكي تبعث أرواحهم في محصول القمح الجديد، فإن نوم وايتهان لابعث فيه ولا استيقاظ، فإن نقاءه الذي شروط بعثه، قد ذبحه الشواذ الذين وقعوا في لحيته الكريمة المتألقة. ورغم أن الشواذ هم نوعيا حوريات نيويورك، فليسوا سوى تحول لشخصيات ظهرت في أشكال مختلفة عبر الديوان. فالفريسون في قصيدة (الصلب) مثلا أو اليهوديات في قصيدة (ملك هارلم) تمثل حالة روحية سقط فيها سكان الأرض الخراب، وحتى الشاعر نفسه سقط فيها ولو فترة قصيرة.. والقصيدة تنتهي بهتاف بعصر يسود فيه القمح من جديد. وقد أعلن عن مملكة القمح صبي زنجي، وهو من الجنس الذي وضع فيه لوركا كل آماله. ولكن هذه ممكلة للمستقبل البعيد الذي لا يأتي إلا إذا انتهت أمريكا نفسها بواسطة آلاتها.

وقصيدة (صرخة إلى روما) تقدم خلاصة لأمراض نيويورك (الأرض الخراب) وهي تقدمها سطرا بعد سطر، كأحكام عقائدية (ودغمائية) أكثر من تقديمها في قالب وصفي، كما هو الشأن في القصائد السابقة.

إن الأحكام الوعظية في القصيدة توضح بمثل ما يوضح موضع لوركا العالي فوق عمارة كرايسلر ـ إنه قد فرغ فعلا من تشرّب المدينة، وأنه يفهم أدواءها عقلانيا.

المقطوعة الأولى نبوءة عن الدمار الذي أخذ يحل جزئيا بالمدينة، وسيظل مستمرا في النزول بها. وأسماك القرش هي جوهريا مثل الحيات والتماسيح والوحوش المجنحة التي صادفتنا من قبل في العواطف النخرة، وهي استعارة سريالية ناجحة عن حب الشواذ. ومع ذلك فإن نغمة المقطوعة أقل احتياجا من الأوصاف السابقة. أما الفقرتان التاليتان فيكادان يكونان سطرا بعد آخر، تلخيصًا لمثالب نيويورك وتقصيرها الروحي.

ليس هناك أحـــد
يقتسم الخبز والخمـــر

ونذكر هنا لا بالتضحية في موت المسيح فحسب، بل بضروع البقرة المليئة بالنمش، والتضحية الشعائرية التي كان الشاعر نفسه ضحية لها. في مثل هذه المدينة الشاسعة، تنعدم الأبواب التي يمكن للموتى، أن يسلكوا عبرها إلى حياة البعث.

ما من أحـــد يرعـــى العشب
في أفـــواه الموتـــى

تحمل إشارة إلى شعيرة بدائية كتلك التي وصفها فرازر حيث يبقى تمثال القش الذي يمثل روح الانبعاث بالماء، بعد أن يكون قد قتل مجازا، حتى تخرج جديدة من القربان. ويذكرنا ذلك بصفة خاصة باحتفالات المصريين بطقوس البذار حيث يدفن

أوزيريس مع حبّات الذرة، حتى تخرج في أوان الحصاد، فتبدو وكأن البذار يخرج من جسد أوزيريس

ما من أحد يقلب ملابس الهـدوء

ومرة آخرى نلتقي برمز البعث مقترنا باحتفالات الدفن عند المصريين. إن كفن التماس غير الملفوف يمثل مجازًا الأبواب المفتوحة على البعث بعد الموت.

ما مـن أحـــد
يبكي جـــراح الفيـــل

كانت آلهة الخصب تذبح، لأن الوعي الأسطوري لدى الشعوب البدائية، يرى كل شيء إلهيا عامرا بالحياة. وعندما يحصد القمح بالمنجل فإن (روحه) تصبح بلا مأوى فتحل في إنسان أو حيوان، فهذا الانسان أو الحيوان وهو الفيل هنا، كان يجسد روح الحياة النباتية، وينبغي أن يذبح حتى تتحرر الروح لمحصول عام جديد.

إن الحدادين الذين يصنعون السلاسل، والنجارين الذين يصنعون التوابيت التي لا يرسم عليها الصليب (الباب الرمزي الذي يمكن للدم أن يتدفق منه) والناس الذين يقتنصون طيور السنونو، هي كلها استعارات لمجتمع منهار، ورموز جميلة للملك الأرض الخراب العاجز العليل. والحمامة، وهي رمز قوي للكاس المقدس، لا يتعرف عليها الباحث إلا بعد أن يصفو بمعاناة عذاب التطهير، ولعل الإصابة الذاتية بالجذام يمكن أن يكون محنة كافية، لتهديم جدران المادية (خواتم وتلفونات قاسية) التي تحول بين الباحث، ونعمة الله. إن من يزدري الحمامة يجب أن يعلن عن نفسه يجب ان يصرخ حلف قضبان عريه يجب ان يدخل الى مجرى دمه

عدوى الخدام وان يذرف دموعا لا توصف تذيب خواتمه والتلفونات الماسية.

وفي الحاضر، تهمل أسرار القمح والبعث (وصرخة الميلاد) والمياه المانحة للحياة.

ويتحول الكأس المقدس أثناء مسيرة لوركا في البحث عنه في نيويورك، إلى صور للطفولة والعيون وإفتداء الحب وشعائر القربان، وتبدو كلها مرة آخرى في الفقرة التالية من قصيدة صرخة الى روما كرمز للحب.

المعلمون يظهرون للأطفال
نورا رائعا يأتي من الجبل
ولكن ما يصل كان خليطا من البالوعات
حيث تعوي جنيات الكوليرا الغامضات
والمعلمون يشيرون بخشوع
إلى القباب الضخمة المعطرة
ولكن تحت التماثيل لا يوجد حب
لا يوجد حب تحت عيون البلور المحدد
الحب يعيش في الأجساد التي مزقها العطش
في الكوخ الحقير الذي يقاوم الفيضان
الحب يعيش في الخنادق

والاسياد الذين يشيرون هنا إلى النور الفائق للحد الطبيعي، يوازون رمزيا الشاعر (والت ويتمان) وكما شوه المنحرفون أحلامه، كذلك دفن الكأس المقدس الذي يشير إليه الاسياد. (المجاري، والعيون البلورية، والأفاعي المتقاتلة، والنوارس الميتة والقبلة النافذة تحت الوسادة) كلها صور مألوفة لدينا. غير أن إيقاعها الكابوسي قد اختفى، وجرى تقديمها بوضوح ذهني، يؤكد لنا التقدم الذي حققه الشاعر في (الأرض الخراب) وتختم الفقرة برؤية عجوز يعلن الانتصار الحتمي للحب. وإذا فسرنا شفافية يديه كنتيجة للتطهير فإننا نفهم حينئذ أن مملكة الحب التي يبشر بها ستكون فترة زمنية بين التبشير بها، وتحققها على الارض.

إن الفقرة الأخيرة من قصيدة (صرخة إلى روما) تشير إلى المحنة التي يتحتم الصبر عليها، قبل فهم سر القربان. والأسرار التي أشير اليها في الفقرة التالية كلها، تشير إلى أن على الزنوج وكل الشعوب التي استعبدتها المدينة بانحرافاتها النفسية ذاتها، أن تعلن احتجاجها من فوق أعواد استشهادها، وتعاسة دنسها. وينبغي أن يفهم، أن الأرض تعطي الحياة للجميع، لأن الجميع يشاركون في القدسية. وحينئذ فإن سرها، وسر القمح سيفهم كاستمرار لتضحية الله الذاتية لدوام الحياة وخلودها.

وفي هذه الأثناء.. آه من هذه الأثناء
الزنوج الذين يحملون المباصق
والأطفال الذين يرتجفون تحت رعب المديرين الشاحب
والنساء الغارقات في الزيوت المعدنية

وجمهور المطرقة ، والفيولين والغيوم
ينبغي أن تهتف حتى تحطم رؤوسها ضد الجدار
ينبغي أن تهتف أمام القباب
ينبغي أن تهتف مجنونة بالنار
ينبغي أن تهتف مجنونة بالثلج
ينبغي أن تهتف برأس مليء بالبراز
ينبغي أن تهتف معا مثل كل الليالي
ينبغي أن تهتف بصوت محزن
حتى لا تظل المدن ترتجف كالطفلات
ويحطمن سجون الزيت والموسيقى
لأننا نريد خبزنا اليومي
وزهر (الألنوس) ولطفا دائما
لأننا نريد أن تتم إرادة الأرض
التي تعطي ثمارها للجميع

الغنائية والبدائية الرومانسية وجيتانو

خوان لوبيز ماريلاس

I

يواجه المرء صعوبات حقيقية في محاولته لأن يقدم، في حيز قصير، بسطة، ولو موجزة عن الأعمال الإبداعية لشاعر عظيم، وبخاصة لشاعر مثل غارثيا لوركا الذي يوقظ في القارىء المتلقي المتعاطف مع إبداعه سيلاً غنياً ودفقاً متواصلاً من الموسيقى والإيحاءات.

وطبيعة هذه المصاعب، طبيعة مزدوجة فنحن في المقام الأول، أمام مشكلة منظور يتعلق بالأبعاد والمواقع النسبية، فحياة غارثيا لوركا حياة تكاد تكون معاصرة لحياتنا. وهي جزء من واقع إنساني. هو واقعنا الذي نعيشه نحن أيضاً. وتقوم بيننا وبينه حميمية تاريخية فنحن نشاركه طرفاً من امتداد حياته، على هذه الأرض، أو إذا أردنا الدقة، نشاركه كتلة متراكمة من الأحكام المسبقة، والبواعث، والموضوعات الفنية والأيدلوجية. وباختصار فنحن شركاء في حالة ثقافية نفسية عامة. ولكن هذه الحميمية التي قد تتملقنا وتغرينا وتغوينا هي أعظم العوائق للفهم الحقيقي. أن تفهم معناه أولاً، أن تكون بمعزل، أن تقيم

مسافة بين الشخص الذي يحاول أن يفهم، والشيء الذي ينبغي أن يكـون مفهومـاً. ولكي نفهم غارثـيـا لوركـا دون أن نـطليـه بالنعوت اللزجة، فلا بـد لنا من الانعـزال عنه، وفـك الارتباط بـه. وقطع الـروابط التي تشـدنـا إليـه، وأن نسحب أنفسنـا من سحـره. وعندمـا نستعيد حـريتنـا في العمـل النقـدي يمكننـا أن نفحصه من مختلف الجوانب، ونقلب فيه مختلف وجهات النظر. وبتعبير آخر، إننا نقصد أن نقوم بمراعاة (الزمانية)، بمثل ما يقوم به الرسام من مراعاة (المكانية).

لا أهميـة كـبرى لفشلنـا أو نجـاحنـا في تحقيق ذلـك، يكفي التـذكير فقط، بـأن هذا هـو المنهج الـذي يضـع الفهم الحقيقي موضع الإمكان..

أما النوع الثاني من المصاعب، فهـو أكثر حـدة، لأنه بتعـامل مع التحولات الخـداعة لـوسائـل التعبير، فلغـة الشاعـر المعاصر تتميـز بـأقصى درجـات التكثيف، فشخـوصـه وصـوره إذا تم اختيارها بنجـاح، فأنها تملك في وقت واحـد، الإيجاز والإحكـام والإسهاب والإطناب. فـإذا عزلت هـذه الصور، فـإنها يمكن أن تبـدو للوهلة الأولى، متوفـرة على بسـاطة سـاذجـة، خـاليـة من الصناعة الفنية. كما لو كان الشاعر يـرغب في أن يظفـر بالحُـظوة لدينا ويتملقنا، باختيـاره المتعمد لكلمات من العمـلات الشائعـة بين الناس.

ولكن إذا دققنـا النـظر، فنحن خليقـون، بـأن نكتشف بـأن الصـورة التي تبدو لنـا ملموسـة، هي شبيهة بـالقنوات الشهـيرة

للكوكب المجاور، تزداد عتمة كلما ركزنا فيها انتباهنا بحدة. وهي في الوقت نفسه، تنشر معناها الظاهر في غيمة سديمية من الإيحاءات والأوهام الخادعة الغامضة. إن استبدال (المعنى) بالإيحاء هو الميزة البارزة التي تميز الشعر الحديث.. عملاق يظهر فقراً لفظياً مقروناً بثروة لا تضاهى من الإيحاءات. وهو ما يجب أن يتم، ذلك لأننا لا يمكن أن نطلب من الشاعر، أن يصف الأشياء ويحددها لنا. فإذا فعل ذلك كفَّ عن أن يكون شاعراً. ومهما كانت لغة الشعر، فإنها بالتأكيد ليست دلالية وصفية. ومن جهة أخرى فإن لغة الناقد هي بالضرورة لغة منطقية، فإذا لم تكن كذلك، فإنه من الواجب أن تكون. فنحن الذين لسنا شعراء، لا يمكننا أن نتحدث عن الشعر بلغة شعرية، ذلك لأن هذا الموقف يمثل تطفلاً مضحكاً على وظيفة الشاعر. ووظيفتنا نحن، حين نتحدث عن الشعر، هي أن نرى ما إذا كان في الإمكان أن نحول الإيحاء الشعري إلى التحديد المنطقي، دون أن ندمر الشعري، في هذه العملية. هناك أسباب عديدة تدعو إلى الشك في إمكان تحقيق هذا التحويل. وحين تصادفنا دراسة يقوم بها شاعر عظيم مثل جورج غويلان، حول شاعر آخر مثل بيكير،فيكاد يميل بنا الهوى إلى القول، بأن الشاعر فقط هو الذي يمكنه أن يفهم الشاعر ويوضحه.

II

من بين الدراسات والتعليقات والملاحظات والتفسيرات الخاطئة العديدة التي تركزت في الأعوام الأخيرة حول غارثيا

لوركا، نختار عدداً خصصته مجلة (ميدوسا) الصادرة بطولوز بفرنسا عام ١٩٤٧. ونقرأ هناك (أن (هامة) لوركا لن تتوقف عن جَوْبِ أوربا داعية رفاقاً لها من كل الرجال الذين ينبغي أن يموتوا ميتته، من أجل القضية الوحيدة التي يدافع عنها جميع الشعراء.)

ولم يخبرنا أحد، عن ماهية هذه القضية التي ينبغي أن يموت من أجلها الشعراء. ولكن مضمون هذا العدد المكرس لإحياء ذكرى لوركا يجعل من الممكن التخمين، أن المقصود بهذه القضية هو الصراع ضد الطغيان. وهي بلا شك قضية جديرة بالتنويه، ولكنها من المبادرات التي لا يحتل فيها الشعراء بالضرورة مكان الصدارة. ولا الدفاع عن أي قضية مهما كانت جدارتها بالدفاع، يزيد أوتوماتيكياً من قيمة الشاعر كشاعر، مهما كانت انعكاساتها على موقفه كإنسان.

وعملياً لن يكون من العسير أن ندعي بأن قيمة الشاعر تقل بقدر ما يكون شعره محكوماً ومسخراً للدفاع عن قضية بالمعنى العادي المعطى لهذا التعبير. ففكتور هوجو ليس شاعراً في أحسن أحواله الشعرية في قصيدته les chatiments ولا في قصائده الأخرى ضد نابليون الثالث. ومرحلة (ألبرتي) البروليتارية في رأينا متميزة بهبوطها عن بقية أعماله الإبداعية، وأشعار (كاردوتشي) السياسية تكسب في مجال الدعاية تماماً ما تخسره في القيمة الشعرية. ومع ذلك فإننا لا نرغب في أن نعطي الانطباع بأن الدفاع عن (قضية) ليس له مكان في الشعر.

ولكننا نريد فقط أن نشدد ونؤكد على أن الشاعر إذا استخدم وسيلة الشعر كوسيلة للدفاع عن قضية ما. فعليه أن يتوقع أن تقيم جهوده الشعرية بالجودة والرداءة الشعرية دون أن يفترض أن مزايا القضية ستساهم بذاتها في خلق مزايا كبيرة لشعره. والحكم الذي استشهدنا به من أقوال مجلة، ميدوسا، هو نموذج للتقيم الزائف الذي تعرض له شعر لوركا وحياته من قبل بعض النقاد الفرنسيين والأمركيين. لقد ركزوا اهتمامهم على وفاته المأسوية، فأحاطوه نتيجة لذلك، ولفّوه بسحب من الشفقة التي صارت تهدد بتهوين شخصيته الشعرية الفياضة العارمة.

إن حادث مقتله كان بلا ريب عملاً بربرياً وغبياً. واستعادة هذه الذكرى ما تزال تملأ قلوبنا رعباً وإنكاراً. ولكن التشديد المغالى فيه على ظروف وفاة الشاعر يضيع علينا فرصة فهم خصائصه ومزاياه الحقيقية الخالصة.

ذلك أنه علينا، أن نتذكر قبل كل شيء، أن لوركا لم يكن شاعراً أيدلوجيا، وأنه تجنب الدخول في الاضطرابات السياسية لعصره، وأنه لم يأخذ في أعماله بما في ذلك مسرحية (ماريانا بنيدا) على نفسه، عبء الدفاع عن أي قضية، سوى قضية الشاعر الحقيقية، أعني قضية الشعر بالذات.

III

ولنُعِدْ القول، أن لوركا لم يكن شاعر (أفكار) ولكنه كان شاعر (أسطورة) والأسطورة تبدأ تماماً حيث تنتهي الأفكار. وتطور العقل البشري هو في جوهره تاريخ حلول المعرفة

الموضوعية بديلاً عن الأسطورة. فكل مناطق الروح، وكل البناء العقائدي كانت عند الانسان البدائي مناطق ومقاطعات للأسطورة، سقطت فيها بعد تحت رقابة العقل.

وحين واجهت الأسطورة انقضاض العقل عليها، حاولت أن تحتفظ، إن لم يكن بهويتها، فعلى الأقل، ببعض ملامحها، وذلك بالدخول إلى حرم الفن كقدرة إضافية مساعدة، كزخرف وأدوات شكلية جمالية. فالأسطورة ساهمت بهذه الطريقة في إبداع بعض الأعمال مثل (انيادة) فرجيل، وفردوس ملتون المفقود، ودون كيشوت (سرفانتسْ) ولكن ليست هذه هي الأسطورة التي تطوف بذهننا حين ندعو لوركا (شاعر أسطورة)..

العقل الباطن في ما تحت طبقات اللامعقول ما يزال في شكل غامض. معتقدات غير متشكلة ونوازع فجائية، ومخاوف بعيدة الأغوار تنتظر اللحظة التي تمسك فيها بخناق العقل على حين غرة في محاولة منها للإطاحة به. فالأسطورة بهذا الشكل يمكن أن ينظر إليها كقوة سلفية تسحب الإنسان إلى الخلف، إلى الماضي السحيق، حيث العقل لم يكن قد تطور، وتبدو الحياة أمامه كقوة طائشة، وتدفقاً سيئاً للطاقة، ومعرضاً خيالياً فائق الجمال. ممتَحناً فقط بوجود القوى المجهولة وبأرباب عدوانيين من ذوي النزوات المتقلبة.

إننا نرى في الأسطورة المادة الأصلية التي تجمع البشر معاً، لأنها حين تجذبهم إلى الخلف، إلى الماضي السحيق للجنس

البشري، إلى الماضي الأسطوري فإنها تحاول أن ترفع الغطاء عما هو بدائي وشائع عند الجميع.

ولكن هل يوجد شيء أصيل وشائع مألوف، لدى جميع البشر؟

أيمكن أن نكتشف في الحياة البشرية (كوسِاً) لا يقهر، يعمل كمركز لنشاطات الإنسان التي لا تعرف الكلل؟

شعر لوركا يجيب على ذلك، أو يخيل إلينا أنه يجيب جواباً يتسم بالتأكيد على ذلك، ويبدو جوابه متفقاً ومتطابقاً مع نتائج الأبحاث والدراسات التي أجريت حول الأسطورة..

وبتعبير (ك. لانجر) فإن الأسطوؤة هي التعرف على الصراعات الطبيعية للرغبات البشرية المقموعة بالقوى غير الإنسانية. قمع عدواني أو رغبات مضادة. هي قصة الميلاد وقصة الأهواء وقصة الهزيمة أمام الموت الذي هو مصير البشر جميعاً. ولوركا أيضاً يرى أن الأسطورة هي التعبير عن الصراع الجذري الأساسي الذي نسميه حياة. ونظرة إلى العالم كصراع للفرد من أجل تأكيد الذات ضد القوى القاسية التي لا تعرف الرحمة والتي لا يمكن السيطرة عليها. هناك شيء نبيل وبطولي في هذه الطبيعة التي يواجه بها الإنسان، هذا الصراع غير المتكافىء، وكذلك في رفضه القبول بالهزيمة النهائية.. وأمام سهام الأعداء التي تواجهه، لا يقف معه أحد سوى نفسه. وبسالته بعيدة عن أن تكون مجرد بادرة اندفاعية لإظهار الشجاعة، فإنها تنبع مباشرة من قلقه على واجبه كمخلوق إنساني. بروميثيوس المقيد

إلى صخرته، هو النموذج الأعلى للإنسان. وعلى لسان أسخيلوس يقول لنا أيضاً (إني أعرف مقدمات قدري، وإذا ضللت طريقي وأذنبت، فعن قصد واعٍ مشترياً بذلك هناء الإنسان بحزني.)

يمكن للمرء أن يميل إلى الاعتقاد، بأن الأسطورة هي المرادف للّامعقول. أو ربما ذهب به الظن إلى أبعد من ذلك، فتصورها مصطلحاً استخدم لكي يغطي بأردية محتشمة الحيوانية الأولى في الإنسان، البهيمية البشرية. مثل هذا الاعتقاد، بعيد عن الحقيقة، ورغم أن الأسطورة تتولد عن اللامعقول، فأنها تحاول أن تتجاوز بواعثها، بأن تجد نفسها داخل حدود معينة.

كل أسطورة هي وجود (كينونة) محمّل بمضمون وشكل. لها صلوحية موضوعية مسلم بها ضمنياً، من البشر الذين ينظرون إليها كشيء مستقل عنهم وينحنون أمامها كما ينحنون أمام شيء غير متجسد.

علينا أن نسميها بكلمة عزيزة على الدون كيشوت (عقل اللامعقول). ومهما كانت وظيفة الأسطورة وغايتها، فيمكن لنا أن نكون على يقين بأنها دائماً التحْديد والتطهير للنوازع والنزوات اللامعقولة. ومن هنا هذه الدقة في طقوسها، وهذه الشكلانية المرتبطة بها. والتمازج بين الأسطورة والطقوس، في الدين، يقدم إلينا مثالاً ممتازاً على ما نقول.. وفي وسع لوركا أن يقول وهو على حق، إن الأسطورة لا يمكن أن نراها فقط في فجر الإنسانية، بل أيضاً في الحاضر المعاش. إن الإنسان العبقري،

صاحب المخيلة تبصر عيناه العالم كشلالا متألقا من الأشكال غير المتكررة. وهو حر، خال من أي قسر ذهني، في إعادة تنظيم الواقع وإلزام الطبيعية بتصور نموذجي مسبق.

وهو لا يكترث بما يسميه الميتافزيقي أو رجل العلم، النظام الطبيعي، إنه يتوفر على بساطة طفل وعفويته، ويمكن أن نجرؤ على أن ندعوه (شبيه الطفل) لولا ما قد يتضمنه مضمون هذه الكلمة من معاني الازدراء والامتهان التي تلتصق عادة بهذه الصفة. طفل ينظر حول نفسه بعيون خالية من الأحكام المسبقة بالقدر نفسه الذي تمتلىء فيه بالشراهة.

العالم ينبسط أمامه، مثل كتلة لا مبالية، تتغلب فيها الألوان على الخطوط، كما لو كانت ثمة شبكية غير مدربة، لم تتعلم كيف تتوقف بعناية عند حواشي الأشياء وحوافيها. الرعب يحل محل الفهم، والانطباع يحل محل التحليل. والحياة مشهد، المشهد الأعظم وعالم الأشكال يرقص ويطفر في إلتواءات محمومة، ولكنها أيضاً عالم مخيف مفزع. كل شبح كل مظهر كل ظل فيه، يمكن أن يكشف فجأة، وعلى غير تقدير، عن وجه شنيع رهيب متوعد الملامح. وجاهلاً بقوانين السببية فأن الطفل يمكن ان يشرع في الظهور عند حفيف ورقة شجر او تشقق تربة ارضية، او زمجرة زوبعة رعدية صيفية. هو توازن متأرجح بين الفرحة اللا محدودة والرعب اللا محود.

هذا هو العالم البدائي، الابتدائي الذي يقترحه علينا لوركا لكي نعيد اكتشافه بالغوص تحت سطح الحياة المعاصرة، وبلوغ

تلك التراكمات البشرية التي ما يزال تأثيرها حتى الآن محدوداً بالعُقد، وبِلاَ شخصانية الحضارة التي يغذيها الفكر. مثل الفنان جوجان فأن الشاعر مهووس بأطفال الطبيعة مغتبط بنسيان الناس له في زوايا وأركان الأرض.

وعلى خلاف جوجان فإنه لا يجهد نفسه لكي يخلد إبداعاته في مجموعة من الصيغ الفنية.

غَجَرُ لوركا هم أيضاً أطفال يدفعون بالمناكب أو يقمعون، وغالباً ما يسحقون بواسطة الراشدين العقلاء، بواسطة أولئك الذين يعملون باسم العقل والقانون والأخلاق والاقتناع السائد.

فإن شعر لوركا يجعل الصراع بين الأسطورة البدائية والأفكار الحديثة صراعاً مأساوياً.

IV

وفي الغجر أو عند الغجر ينبغي أن نبحث عن المفتاح الذي يفسر النزعة البدائية عند شاعرنا. لقد نشأ في بيئة كان الغجر فيها شيئاً لا مناص منه. لم يعودوا أعضاء في عشيرة متجولة جذبت بروسبير ميرميه، وجورج بورو، وواشنطن ارفنج، ولكنهم صاروا أفراداً مستقرين يعطى وجودهم وحضورهم بجبال (ساكرومنت) بغرناطة وضواحي (تريانا) باشبيلية طابعها الخاص. هذه الصيغة المدينية لغجر لوركا ينبغي أن لا نغفل عنها أو نتجاوزها. ففيها تكمن مصادر الصراع البادي على قصائد (رومانسيرو جيتانو). فالغجر الذين يقيمون بالمدينة قد قبلوا بحكم الواقع انقاص حريتهم في الحركة. نقول خضعوا

لها، ولا نقول قبلوا بها مثل الطفل الذي يخضع لعقاب الإبعاد، في إحدى الغرف، دون أن يقبل بهذا النوع من العقاب. لا يدري أحد الظروف التي قادت غجر إسبانيا لخيانة دروب التجوال والتطواف، من أجل الحياة المستقرة. ولكن لا نستبعد أن يكون للضغط الاجتماعي، والنظم البلدية، شأن في تقرير هذا الموقف، ففي تطواف القبيلة، وظهورها المفاجىء، واختفاؤها المفاجىء أيضاً وراء الأفق. ربما رأى الغجري، ساكن المدينة الحي، نوعاً من التهديد مبرراً لأمن النفس وضمان الممتلكات. . وتدريجياً ألزم المتشرد فيه بأن يتجذر ويستقر بضواحي المدن، حيث عاش الغجري حياة هامشية متابعاً بعين الذاكرة خط القافلة على طول الطريق المترب.

والصراع بين تصميم الغجر على أن يعيشوا في حرية، وبين حياتهم المستقرة قسراً، يتطابق ولو بدرجة صغيرة مع ذلك الصراع الكبير بين البدائية والحضارة. وكرمز يلازم ديوان الرمانسيرو حيتانو. ونحن نلتقى به عند الراهبة الغجرية التي من خلف غرفتها البيضاء المتواضعة المتقشفة في ديرها الذي تقيم به ترقب من وراء الأفق العدو السريع لفارسيين عند السهل في ساعة غروب. .

كما نصادفه أيضاً في شخصية انطونيو آل كامبوريو الذي كان يتسكع على طول الطريق المؤدية إلى إشبيلية، ولكنه يستسلم دون مقاومة للحرس الوطني، وبذلك يهين نفسه في عيون رفاقه. ونحن نشعر بهذا الصراع أيضاً في عيون الغجر المرعوبين الذين

تفـاجئهم مفـرزة الحـرس الـوطني في أعـز لحظات أعيـادهم وأفراحهم وتهاجمهم بالمسدسات والسيوف.

هذا الإنسان البسيط الخالي من مشاعـر القلق، بدائي، يـرى نفسه مسحوقاً بآلة غير إنسانية ضخمة، رحيبة ليس لـه في كيانها مكـان، ولا يستطيـع أن يفهمها، وكـل ما يعـرفه منهـا سطوتهـا المعدنية الباردة لتدمـير، كل مـا هو عـزيز عليـه، وهي حريتـه. فـالقـانـون والنـظام هـو فلك رحيب متفكـك من المســدسـات والمؤسســات الاجتماعيـة مثلهـا مثـل حـرسهـا الـذين يجسـدونها (جماجم معدنية.)

هذا على كل حال، هو جانب واحد، من غجر لوركا. وهـو الجـانب السلبي. إذ تنعكس فيه تلك العنـاصر التي تنمو إلى أن تعـوق فيهم وتكبح فيهم مـا هو جـوهري من صفـات الإنسـان البـدائي، وبالتحـديد حـريتهم في التصرف. . أمـا من الجـانب الإيجـابي فإن لـوركا يشـدد على القـوى الفظة التي تـطبع نفسيـة أطفال الطبيعـة. هذه القـوى، دعنا نتـذكر هي عفـوية وواقعيـة وهـم يتـوفرون عـلى الوجهـة الثانيـة التي تمثلها الإرادة الحـرة غير المغلولـة إلى أبسط الأفعـال. والغجـري في شـوقـه لبلوغ هـدف معين، يمكن القول بأنه يقوم بتلك المهارة اللطيفـة الجارحـة التي يقفز بها نمر على فريسته. ولكن ربما كانت هـذه المقارنـة مفتعلة، ذلك أن تصرفات الإنسـان البدائي، رغم عفـويتها ومبـاشرتها. ينبغي عـلى كل حـال، أن تكون مصـاغة وفق طقـوس ومـراسم القبيلة، فعليـه أن يتحمـل ويلتزم بـالحـد الأدنى من الأعـراف

والأحكام التي يقوم عليها استقرار القبيلة وأمنها. وفي ما عدا ذلك فإن العالم له وحده. والعنف هو القيمة التي لا مفر منها للأفعال الإرادية. ذلك لأن الإرادة في حد ذاتها صيغة من صيغ العنف. ووظيفة الإرادة تكمن في القبض على شيء خارج نفسه وبهذه الغاية المنظورة توجه وتنظم العقل. أن تريد شيئاً معناه أن تمارس عنفاً عليه، أن تسحبه من مكانه المعتاد، في نظام الأشياء وتمتلكه لأنه ضروري لتحقيق إرادة الراغب فيه. وللإرادة خصائص العنف حتى وإن لم تؤد إلى القبض الفوري على الموضوع الذي تبغيه.

والمشروع التوراتي الذي ضمن الوصايا، وصية منع اشتهاء زوجة الجار، أظهر نظرة نفسيه نحو اعتبارات الاستقرار الاجتماعي. كان منزعجاً من العنف غير المباشر، لمجرد الرغبة في زوجة الآخر. وإن كانت هذه الرغبة لم تتحقق بالفعل..

وعالم لوركا ينبثق من أساس، يقوم على العنف، وبعض صوره الناجحة تجسّد إرادة العنف حتى في الأشياء غير الحية، فالريح العنيفة تلسع، وسيوف الزنبق تستخدم الجو في صراع، وشجرة التين تحك الريح بأوراق أغصانها الخشنة. والنجوم تغرز رماحها في المياه الرمادية، وفي دورة السماء، فإن الفجر المالح يتصدع ويتشقق. فالعالم نفسه، باختصار، يؤكد نفسه من خلال صدام متوتر لأشكاله وصيغه. فالطبيعة وحشية،وهي قوة، خالية من الرحمة تنقل إلى مخلوقاتها قسوتها الموروثة المسعورة، والإنسان سليلها المفضل يعكس ضروبها الصاخبة المشاغبة، وتناسقاً معها

فإنه يزين حياته بسيل دافق مستمر من أفعال العنف.

ولكن بعيداً عن أن ترعب حياته العاصفة، فإنه يفترعها ويبحث فيها عن التأكيد الكامل لذكورته. فورة عنف الغجر عند لوركا ليست مؤقتة أو انفجارية، كما هي عند العقلاء، ولكنها تنبثق بثبات، ونتائجها مهما كانت درجاتها القصوى من التطرف، ينظر إليها على أنها طبيعية، وهي تتقبل تقبلاً تاماً، دون إستغراب أو ندم.

لا يمكن لأي رجل مكتمل الرجولة أن يتصرف غير هذا التصرف، في مثل هذا الظرف. فالذي يشغل الغجري ويهمه، أن يكون هو ذاته، صادقاً مع نفسه، أو كما يقول لوركا عنه، إنه يتصرف كغجري أصيل. باتفاق وتناغم وانسجام مع النوازع العفوية لطبيعته. وتأكيدها يُعْطي جوهراً ومعنى لحياته، لذلك فإنه في حالة أنطونيو كامبوريو المشار إليه آنفاً الذي لم يقاوم الحرس الوطني بخنجر في يده، فُسِّرَ ذلك على أنه خيانة لجوهر ذكورته. وهو تصرف لا يقتصر عاره وخزيه على الشخص الذي ارتكبه، ولكنه يشين العشيرة كلها. ويمكن لأنداده أن يقولوا عنه أنه لقيط، وأنه ليس الابن الشرعي لكامبوريو، ولا يمكن أن يرد إليه اعتباره، إلا حين يموت تحت خناجر هرأياس الأربعة الذين قاومهم وحده. سنرى شيئاً بطولياً في شجاره غير المتكافىء، ومع ذلك فإن الغجر يرون أن أنطونيو لم يقم بشيء خارج عن المألوف، لقد تصرف فقط كغجري أصيل.

V

الإرادة هي الجوهر، والعنف هو الشكل في حياة الغجري فلا غرابة بعد ذلك، أن كل معتقداته، تقوم على العنف المقصود كأساس. فالحب على سبيل المثال يجرد من كل أرديته العاطفية، ويحول إلى شهوة عنيفة صارخة، والتجاوب من العاشق والمعشوق الذي هو أساسي في فكرتنا الناعمة عن الهوى، هو أمر غائب تماماً، عن غجر (الرومانسيرو جيتانو) فالمعشوق ليس سوى موضوع، يمارس عليه العنف الجنسي، ويطفأ فيه العنف الجنسي.

ويمكن للمرء أن يقول، إن المتعة الجسدية تلعب دوراً ثانوياً، كنتيجة وليست كسبب أو حافز للإلحاح الجنسي. هناك شيء سادي حاد، وغير شخصاني في النزعات الأولى التي حاول الإنسان في المراحل المتقدمة من مسيرته الحضارية أن يروضها ويحولها إلى غايات خيرة أكثر دواماً واستمراراً.

فرجل لوركا البدائي، المستقيم وغير مبال في اختياراته، تمتلكه رغبة واحدة في أهدافه، هي أن يفرض ذكورته ذات الصوت الواحد، على المرأة التي يختارها. هكذا، كما لو كان في منتصف الطريق إلى المتعة، يظل مدركاً أن واجبه الخاص نحو قدرته الجنسية التي تتحول فيها المرأة إلى شيء لا يزيد على كونها أداة سلبية لتحقيق كفايته الجنسية.

العنف والجنس يشكلان ضفيرة واحدة في شعر لوركا، والفصل بينهما ليس سوى عملية ملاءمة نقدية، فإذا أخذت إلى

أبعد مما تطيق، فأنها خليقة أن تضر بفهم هذا الوجه من أعماله.

هذه القصائد في (الرومانسيرو جيتانو) التي يسودها موضوع العنف لها طابع النوعية الشهوانية ذات الكورس الشهواني فإنها تنضح بجنون الدم المسفوك.

ففي قصيدة استشهاد القديسة (أولالا) فإن عذاب القسوة مصور بصورة جنسية مكشوفة، ففي ارتجاف جسدها يظهر بوضوح شهوانية نظيفة محرومة، هي مزيج من الألم الصرف والوجد الصوفي، بينما يمثل القنصل الروماني الذي يسيطر على المشهد الرهيب القسوة اللامبالية للإنسان السادي. وفي قصيدة تامار وأمنون يجمع الموضوع نفسه، وهو اغتصاب فتاة من قبل أخيها، الجنس والعنف في ترتيب يبدو به أن اسم فلسطين يحمل مشابه لمضارب الغجر في أرض الأندلس. وحتى عندما يبدو الإيقاع عابثاً لاهياً زاهياً كما هو في قصيدة (الغالية والريح) فإن المزج بين الجنس والعنف غير غائب، فالاله (بان) العجوز إله القطعان الذي يسلي نفسه بتخويف الرحالة المسافرين العابرين يحوله غارثيا لوركا إلى ريح لافحة»، هي ريح الشهوة تتابع فتاة غجرية بسيف حار فوق سواحل ملقا. فالرعب هنا يصبح متحققاً مع الخوف من العنف الجنسي..

VI

موضوع آخر، غالب مسيطر على شعر غارثيا لوركا هو، موضوع الموت وهو مثل الموضوع المتعلق بالشهوانية، هو نوع من البلورة للحافز الإرادي والفعل العنيف. وليس من المبالغة أن

يقال إن الموت كما يفهمه غنائياً له الدلالـة الخاصـة (للموت عن طـريق العنف). . لا يقتصر عـلى شعـره الغنـائي بـل في شعـره المسرحي أيضاً فإن المأساة الشعبية (يرمـا والزفـاف الدامي) تلح عـلى طبيعة الإرادة في الأفعـال التي تسوق إلى المـوت. والرجـل البدائي يرى أن الموت بما نسميه الأسباب الطبيعية إنما هو ظاهرة محيرة خالية من المعنى. فالتدهور المستمـر في الأعضاء الحيـة حين لا يكون مرتبطاً بعامل مادي محسوس يملأه بالرعب والخـوف من الجسد البارد المطروح أمامـه دون أن يحمل أي عـلامة بـادية من علامات العنف، هـو ظاهـرة محيرة لـديه. تصيب عقله البـدائي بالدوار.

فلا غرابة بعد ذلك. في أن يحاول أن يتصور، وإن كانت غير معقولة. عوامل للموت محملة بنفس الصفات من الإرادة وعـدم الرحمة التي هي العدو نفسه الذي يواجهه بسكين في يده.

فالمرض ينـظر إليه، عـلى أنه روح شيـطانية، تقيم في الجسـد البشري فتمتص كـل منابـع الحيـاة فيـه، ولكن هنـاك شيء من الغدر والجبن المثيرين للغيظ حول نوع هـذا العدو. فهـو يرفض أن يتجسـد، أن يعرض نفسـه للثأر العـادل من قبـل ضحيتـه. الإنسـان الذي يـهـاجمه هـذا العدو البـذيء، يصبح إلى حـد ما شيئاً مقيتاً ملوثاً في أعين معـاشريه الـذين لا يعودون يميـزون بين العـدو الخفي وضحيته. الازدراء الـذي يشعر بـه غجـر لـوركـا للموت العادي ينتج في اقتناعاته اللاواعية، أن مثـل هذا المـوت هو جبان ومستهجن، أن الرجل المكتمل الرجولة قد يموت بمجرد

الرعب الخرافي مثل (أمارجو) في قصيدة (   ) حيث يكون ضحية لقدر خفي وقوة غريبة يقبل بها، ويخضع لحكمها. هنا أمامنا ما يمكن أن نسميه الصيغة المصممة للموت عن طريق العنف . .

ولكن هذا أمر غير عادي. إن الملائكة السود تحوم حول الإنسان الذي يقع في المعركة الدامية. . ومثل الفارس الجريح في قصيدة (   ) يقبل بأن يموت بطريقة لائقة في فراشه، بعد أن يكون دمه قد تدفق من جسده المثخون بالجراح، ليقنعه بأنه يموت ميتة رجل. .

الدم إذن هو جوهر الحياة، وسكبه هو جوهر الموت. إن أغلب أعمال الإنسان الحافلة بالمعنى هي التي تحددت في الدم. حيث أنه العامل الذي يوطد الإرادة والفعل معاً. والتعبير (الدم الساخن) يستعمل في الوقت نفسه للشهوه الجنسية والعنف النفساني وسكب الدم مصاحب للاغتصاب وللموت.

لقد أقام (لوركا) بناءً غنائياً قوياً، حول رمز (الدم) الذي استخدمت فيه هذه المادة. لمعناها البيولوجي الخالص، ولكن بنعوت وخصائص جمالية ميتافريقية. في بعض الأوقات كان استعمال رمز الدم، له أسباب لونية كرغبة لتوصيل لمسة انطباعية لأي صورة معطاة. ولكن حتى في هذه الحالات فإن الدم هو الذي يتضمن في نفسه جوهر الصورة. بينما الموضوع الذي يبدو فوقه اللون يتحول إلى مجرد حدث طارىء.

ففي التعبير (إن خناجر الباسيت جميلة بـالدم المعـادي). فإن الدم هو الموصوف بـالجمال. وفي حـالات أخرى فـإن الدم يمثـل الشهوة الجنسية ومثله. حين يحدث أمنون تامارا (إن خيوط دمي تتموج فوق تنورتك). أو يستتبع اسهابـاً دقيقاً لفقـدان العذريـة (مـرجانـات ساخنـة ترسم جـداول فوق خـريطة بيضـاء) ولكن الصورة العادية تستخدم الدم كرمز للموت.

إن الدم المنساب ينوح بأغنية الحية الصامتة هي أغنية الموت، ترنيمة جنائزية للذين سقطوا في القتال يداً بيد.

وعلى كل حـال فإنـه لمن الصعوبـة بالمكـان الأول، أن نلحظ استخدام رمز الدم في شعر لوركا، فهو كمظهـر بارز في شعـره، ما يزال ينتظر عناية الدراسة والتحليل.

VII

ولقـد كان من نيتنـا، أن نقدم بعض المـلامـح المميـزة لشعـر لـوركا، ولكننـا تجاهلنـا عن قصـد الجـوانب الشكليـة والفنيـة، وحصرنـا اهتـمامنـــا وتعليقـاتنـــا عـلى مـــا يمكن أن يسمى بحق (الشاعرية النفسية) لديوان (رومانسيرو جيتانو) وباختصار ركـزنا اهتمامنا على ما نعتقده أساساً لكل إنتاج لوركا تقريباً.

هـذه المـظاهـر يمكن أن تتضـاعـف، ويمكن أيضـاً أن تعـالـج بنظرات نقدية أخرى غير هذه التي قدمت بها.

إن روعة أي شاعر عظيم، تكمن في هذه الظاهرة، وهي أنه كلما وصلنـا إلى أعماق عـالمه الغنـائي، نجد أنفسنـا على الفـور،

مأخوذين بعـديد من إمكـانيات التفسـير، يحتاج كـل منها عنـاية دقيقة . وفي اكتشاف بعضها نقبل بحدود مهمتنا في هذا المقال .

* * *

مسرح لوركا

أنخيل دل ريو

كما هو الغالب في الأدب الإسباني، فإن أعمال لوركا المسرحية لا تنفصل عن أعماله الشعرية، بل هي فيض طبيعي منها، ولدينا أمثلة عديدة على ذلك لدى (جل فيسنت، لوب دي فيجا، ودوق ريفاس، وزورريلا). وفي العصور الحديثة (فيلاسبيزا ماركوينا، فالي انكلان، أونومونو، والأخوين ماشادو). ونحن نلتقي في الرومانسية الأوروبية غالباً بظاهرة الشعر الغنائي الذي يتحول إلى شعر دراماتيكي.

ومن هذا الاعتبار، ولأسباب أخرى أيضاً، يمكن أن نضع لوركا في إطار الاتجاه الرومانسي، ولكن ينبغي هنا أن لا نفهم الرومانتكية على أنها مدرسة ترتبط بمرحلة معينة، ولكن كأسلوب للشعور والتعبير الفني.

والغنائية والرومانسية تبدوان منصهرتين لديه منذ بداياته. فمسرحيته الأولى (الفراشة) كتبت في الوقت نفسه الذي كتب فيه قصائده الرمزية الأولى. وهي تتحرك بعوامل الإلهام في قصائده التي تتناول الحشرات والحيوانات.

فإذا تركنا جانباً الكثافة الدراماتيكية لشعره، وبخاصة تلك

التي تستوحي حياة الغجر، فإن عمله الدراماتيكي قد تطور، وسار جنباً إلى جنب مع أعماله الشعرية. وهما يتأرجحان في إلهامه الشعري وأسلوبه بين قطبي المنتقى والشعبي، بين النزوات والتراجيدي، بين الرقة الأسلوبية التي يقرب فنها من فن النمنمة لدى الرسامين، وبين الهوى المعذب داخل دوامة الحسية.

«ماريانا بينيدا»

في سنة ١٩٢٧ وبعد عدة أعوام من عمله المبكر (سحر الفراشة) بدأ لوركا عملياً مسيرته المسرحية بمسرحية (ماريانا بينيدا) المستوحاة من الطابع الشعبي، وهي تعيد إلى الذهن قصيداً طفولياً (يا له من يوم حزين في غرناطة) ويسير فيها وفق تكنيك يشبه الكثير من قصائده وأغانيه الأولى. ونرى هنا المحاولة ـ ربما الحدسية ـ لصهر العناصر الرومانتيكية بالعناصر الكلاسيكية في المسرح. وإنجاز ذلك في إتجاه عصري. آخذاً من التقاليد الكلاسيكية روحها الجوهرية والجوهر الدرامي في قصائده الشعبية التي توحي فعلاً بالدراما في أبياتها ومن جهة أخرى، فقد أخذ من العهد الرومانسي الموضوع التاريخي، ومشاعر الخلفيات، وفوق كل شيء، شخصية البطلة كملاك ضحيٍّ به أمام مذبح الحب فإذا حكمنا على العمل بخصائصه، فإن العمل يفتقر إلى الأبعاد المسرحية، هو لوحة ثابتة. وفي حوارين فقط يجريان بين بدروسا أو فرناندو وماريانا يمكننا الإمساك بومضات

من الصدام بين الإرادات التي يبدو أن العمل كان سيخلو من العنصر الدراماتيكي بدونها. . أما بخصوص الصراع الداخلي في شخصية البطلة ماريا نيتا. فقد رسم رسماً أولياً هزيلاً. فمنذ البداية كان يبدو أنها موجهة نحو مصيرها المحتوم. فهي التجسيد للتضحية، فلا الأمل في إنقاذ نفسها، ولا تأكدها من حب دون بدرو لها ليغيرا شيئاً من وجهة استسلامها. .

عبر هذا الحب الحقيقي
الذي يلتهم روحي البسيطة
أتحول إلى
عبر عذابي من أجلك

هي تكشف لنا، لا عبر الفعل، ولا عبر الحوار الذاتي الحميمي الدراماتيكي، ولكن عبر توليفات غنائية كما هي في البالاد الجميلة التي تبدأ بالأشطر (بأي عناء، يغادر النور غرناطة.)

وفي بقية المسرحية تحدث الأشياء نفسها. وأحسن اللحظات فيها تدين بالفضل إلى حضور العناصر الغنائية، سواء كانت مباشرة، منفصلة عن الحدث، مثل ما هي في البالاد التي تصف المصارع في الحلبة والقبض على تورخوس، أو كموتيفات غنائية معاكسة مضادة للفعل الدراماتيكي. وهذا الأخير نعثر عليه في بالاد كلافيلا والأطفال أو الأغنية في الحديقة (قرب الماء). وفي كثير من المشاهد تشخيص وجو موسيقي تقريباً. وعلى الجملة فإننا نستخلص من المسرحية نقص النضج لدى المؤلف الذي

يحـاول أن يجرب تكنيكـاً جديـداً. حتى أبياتـه تتسم بإيقـاعـات ساذجة، تفتقر إلى الرقة والصقل. ورغم أنها بلا ريب، أضعف من مستـوى شعره الـذي أبدعـه في هذه الأعـوام التي كتب فيها كثيراً من قصائده (البالاد) الغجرية فإن مسرحية (ماريانـا بينيدا) لا تخلو من الأهمية. وبأكثر من طريقـة واحدة، يمكننـا أن نمسك بومضات فيها تشي بالمزايا العظيمة التي ستقدمها إلينـا فيها بعـد، أجمل أعماله المسرحية. هنـاك حس واضح بـالتراجيـدي، وهناك الذوق الجيد، وجمـالية شـامخة تنقـذ أكثر الفقـرات الضعيفة التي تقـع على حـاشية الميلودرامـا المبتذلـة الخاليـة من النضـج. مثـل مشهد المتآمرين ومحاولـة الإغواء من جـانب بدروسـا، وكوروس المستجـدات، وفوق كـل شيء، هناك مجهـود واعٍ بالتجـديد في غاياته، في أن يؤلف في المسرح بين العناصر البلاستيكية والغنائية والـدراماتيكيـة والفنون المـوسيقية في وحـدة واحـدة عليـا. ولهـذا السبب فإن لوركا تحمَّل مشاقاً كثيرة، من أجل أن (يـوالف) كل مشهد داخل جو مؤطر من الألوان والأضواء، والإيهام والمداخـل والمخـارج المـوسيقيـة حتى يخـرج في نهايـة المسرحيـة، نـوع من التهاليل التمجيدية الأورالية الرمزية في شكلها الكامل.

وأثناء تقديمها للمرة الأولى في عهد دكتاتورية بـريمودي ريفـيرا رأى كثير من الناس، في موضوعها الرئيس قصداً سياسياً، بعيداً تمـام البعد عن روحهـا الحقيقية. بعض النقـاد الكبار من أمثـال هنريك دياز كانيدو قد أظهر خطأ تفسير الشخصية الرئيسية عـلى أنها رمز ثوري. (ماريانا بينيدا) كما تصورها (لوركـا) وكتب عنها

هو نفسه، إنما هي شبح يطرز علمه لا باعتباره رمزاً للحرية، ولكن هدية عاشقة. وحين أدركت أن حب الحرية في نفس عشيقها أقوى من حبه لها، تمثلت هذا المعنى وتحولت إلى رمز، إلى تلك الحرية في أقصى درجاتها.هذا المعنى واضح عبر المسرحية ومصرح به مباشرة في الكلمات الختامية التي تقولها البطلة:

أنا الحرية لأن الحب أراد ذلك
الحرية التي تركتني من أجلها يا بدرو
أنا الحرية التي جرحتها الانسانية
حب. حب. حب. ووحدة خالدة

وفي الكلمات القليلة التي يفوه بها دون بدرو، في المشهد الثاني، يمكننا أن نرى تلميحاً مباشراً إلى السياسة:

ليس الوقت وقت التفكير في الأوهام
ولكنه وقت فتح الصدور للحقائق الجميلة
التي تلمسها اليد. حقيقة إسبانيا
المكسوة بالقمح، وقطعان الغنم
حيث يأكل الناس خبزهم بفرح
في خلودنا هذا الرحيب
وفي أشواقنا إلى الرحابة والسكون
إسبانيا تدفن وهي تدوس قلبها
قلبها الجريح بشبه الجزيرة شاردة
وعلينا أن ننقذها فوراً بأيدينا وأسناننا

وخارج هذه الأسطر، فإن المسرحية تتطور عبر قنوات فنية خالصة داخل عوالم لوركا المتميزة التي قلما تظهر فيها المشاغل الاجتماعية إلا كوسيلة عرض لقضايا إنسانية عميقة.

(المسرحيات القصيرة)

الأعمال التي جاءت بعد (ماريانا بنيذا) هي أكثر توفيقاً في بنائها الفني وإن كان ذلك على حساب الكثافة العاطفية، ونحن نجد فيها النوعيات التجريبية نفسها، الثقة في النفس، والأسلوبية كما هو في كتاب الأغنيات، ولكنها هنا أغنى باللطف الساحر الذي أحسن تحديده والوعي به.

ثلاث مسرحيات نثرية قصيرة كتبت ما بين ١٩٢٩ و١٩٣١ تؤسس هذه المرحلة من أعماله، وتشكل في حد ذاتها، مجموعة متميزة داخل أعماله المسرحية، في جملتها. الأولى هي (غرام برلم يلين بيليسا في بستانه). لم تقدم حتى سنة ١٩٣٣ وإن كتبت قبل ذلك بزمن طويل. ثم جاءت زوجة صانع الأحذية العبقرية. قدمت للمرة الأولى في المسرح الإسباني بمدريد في سنة ١٩٣٠، وقدمت في سنة ١٩٣٥ في صيغة موسعة في مسرح الكولوزيوم وأخيراً مسرحية دون كريستوبال. هزلية خاصة بمسرح الدمى مؤرخة في ١٩٣١ في طبعة لوسادا في أعمال لوركا الكاملة.

تشترك كلها في أسلوب تلك الخلفية الشعبية، وتتجلى فيها الخصائص التكنيكية المسرحية الناتجة عن تركيب العناصر

المستلهة من مسرحيات البلاطات في نهاية القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، من المسرح الإيطالي، من مسرح الدمى، ومن الباليه الحديث. كل واحدة تعتمد على العنصر الغالب عليها وتتميز بطابعها الخاص.

وغرام دون برلمبلين هي أكثر هذه المجموعة صنعة فنية، وأكثرها أيضاً غنائية في روحها. وإن لم تتميز بتكنيك وحيوية حركة زوجة الإسكافي، ومع ذلك فهي أرقى في نوعيتها الشعرية. وفي إطار السخرية يمكننا أن نستخرج دوماً فقرات غنائية جميلة. كما هو في شكوى برلملين (حب.. حب.. الحب الجريح) وفي أغنية بليسا (على طول ضفاف النهر) وفي المشهد الثالث فإن انتحار برلملين الهزلي قد رفع إلى جو الكآبة الرقيقة.

عنصر الهزل في هذه المسرحية الهزلية يكون محاطاً بهالة، أو بجو حزين، ينتشر في ايقاعات ناعمة من نوع سوناتتات الموسيقار (سكارلاتي) التي استعملها لوركا كنوع من الموسيقى المصاحبة أو مثل المسرح الشعري عند (موسيه) الذي قرأه لوركا بعناية كبرى. نحن نجد أنفسنا في حدود فن التمثيل الإيمائي حيث يتم هناك تحقيق النيّة في تجريد الشخصية من أنانيتها. ونحن ندرك في الصورة الجانبية الساخرة للدون بريليمبلين عذابه العاطفي الناشيء عن حب يجمع صفتي النقاء و الهزلي في وقت واحد.

زوجة صانع الأحذية هي نموذج للسحر الفولكلوري الشعبي النقي وهي أنجح أعمال هذه المجموعة وأكملها. مستوحاة

جانب أننا يمكن أن نستخلص من مختلف أحداثها مسحة من الحسية الشادة. تتوافق مع المشاغل التي عذبته في تلك الأعوام. الشخصيات خيالية، ولكنها منتزعة من الحياة الواقعية، دون تميز إليها جميعها وتتصرف وتتكلم بالاوتوماتيكية المفككة نفسها والمسرحية عامرة ومليئة بمشاهد الدم والصور العنيفة المختلطة بالدعابة الساخرة، وفي اللحظات الأولى من المشهد يصوغ الفكرة الشعرية التي تقوم على مسخ الصور، وهي الفكرة التي تشكل القاعدة الأساسية في الجماليات السريالية:

شخصية مغطاة بأجراس صغيرة
لو امكنني أن أتحول إلى سحاب
إلى شخصية مغطاة باللولبيات
إذن سأحول نفسي إلى عين

هذه فكرة أوحت ببعض قصائد (الشاعر في نيويورك)، وتذكرنا بصفة خاصة (بالموت) أو قصيدة الموت التي يقول فيها (أي جهد، أي جهد يبذله الحصان ليكون كلباً.)

ومسرحية لو مرت خمسة أعوام هي أسطورة حول الزمن وهي في ثلاث فصول وخمسة مشاهد. وتعتبر أكثر أهمية من مسرحية (الجمهور). الموضوع هنا تركيبة من نوعين من المشاغل المميزة لإبداع لوركا. مرور الزمن وقمع الحب. الشخصية الرئيسية، الشاب وخطيبته هي صيغة جديدة لشخصية مارفيسا ودون برليملين وانتظار الزواج الذي لم يقع هو تقريباً إرهاص لشخصية (دونا روسيتا رسولشير). فالتكنيك زالجو سريالي

خالص جو من الاحلام، والأقنعة، وزمر المانيكان أو بشر حقيقيون كلاعبي الرجبى ولاعبي الورق مجردين من بشريتهم على طريقة غوميز دي لا سيرنا الذي يدين له هذا العمل كثيراً لتأثيره فيه.

كان لوركا يتوخى أن يسند جواً وهمياً، عبر حقيقي معلق في مكان ما بين (الهيومر) أي الدعابة الماكرة، مع تيار تحتي من الحسية الخفية. كما هو الحال في أحسن مسرحياته، فإن العنصر العنائي حاضر دوماً. فمشهد الطفل الميت والقطة في المشهد الأول يتميزان بكل خصائص شعره في الطفولة والأطفال بما في ذلك استعمال الصور (المنديل الأبيض) و(الورود التي جرحت حلقي) و(صوت الفضة) و(السمك عبر الماء) وهكذا على هذا المنوال. كثير من مقطوعاته الشعرية في هذه المسرحية تحمل طابع الأجمل والأروع من إبداع لوركا، مثل أغنية المطر الممتعة.

أعود إلى أجنحتي
دعوني أعود
أريد أن أموت بأن أكون فجرا
وأريد أن أموت بأن أكون أمسا

أشار بعض النقاد إلى تأثير تشيخوف. ويبدو أن هناك تشابهاً محددا بين الكاتبين. ففي نهاية المسرحية حين تغادر الأم، والخادمة، وروزيتا البيت، حاملات معهن ذكرياتهن، بينما الريح تحرك بلطف الستائر والمسرح مغمور بمشاعر الوحدة، لا يمكن إلا أن تذكرنا بالخاتمة المطابقة لها تقريباً في بستان الكرز.

وتوافقات أخرى يمكن العثور عليها مع تشيخوف الذي لا ريب في أن لوركا كان يعرفه وقرأ له. فالجو في دونا روزيتا يذكرنا، من وجوه مختلفة بالجو الكئيب في الأخوات الثلاث. ولكن التوازي يبدو أنه ينتهي هناك. فلا تشابه بين شخصيات لوركا البسيطة بساطة الظلال والشخصيات التي أبدعها الكاتب المسرحي الروسي التي كانت على حافة اليأس وهي تصارع مأساوياً في بحثها عن تبرير لوجودها. وغنائية تشيخوف هي نتيجة لغوصه في أعماق المشاعر والآلام الإنسانية.

أما لدى لوركا فالغنائية واقع شعري بعيد عن أي محرك نفسي (بسيكولوجي) أو فكري..

فلا مسرحية دونا روزيتا ولا في مسرحياته الأخرى يمكن أن يكون فن لوركا مطبوعاً بقوته الفكرية، فجوهره/ فطري حدسي وموهبة فائقة التعبير الشعري.

«الاعمال الناضجة»

كان على لوركا الذي ولد في مرحلة اتسمت بالأزمات الثابتة في الفن والمجتمع أن يعكس على كل جانب من أعماله التجارب المختلفة للمذاهب الجمالية مكافحاً من أجل العثور على قواعد ثابتة وأرض صلدة. هذا التنوع في الأساليب يمكن أن يفسر بتدفق الحركات الأدبية الجديدة وهذه المصطلحات التي تنتهي (بالإزم) التي سيطرت على الفن منذ الحرب العالمية الأولى..

ومع ذلك فإنها تختلف عن هذا التنوع والتقلب والتغيير في الأسلوب الذي نجده في أعمال كثير من الشعراء والفنانين في عصرنا بسبب النبرة الشخصية التي نعثر عليها في أعمال لوركا والتعبير عن شخصية تقوم أساساً على رفض التأثيرات الخارجية. فالتطور في ملامحه المختلفة إنما تم عبر عملية طويلة من التكامل والبساطة المتنامية.

فوفرة الموضوعات والمشاعر التي تعود إلى شعر شبابه والتي قد تصبح في بعض الحالات مضطربة، صارت وعلى نحو متزايد، تنحو إلى النقاء والبساطة فالتجارب، والصيغ الفنية التي يقترحها التغيير في الحساسية المعاصرة وقلق أحواله الخاصة قد أصبحت أحسن تكاملاً وتساوقاً.

هذه الظاهرة لا يمكن أن تعزو إلى لوركا وحده، يمكننا أن نلاحظها لدى كل فنان، وفي كل عهد تقريباً. أما ما يبدو مميزاً للوركا هو أهميتها في النفاذ إلى النفس وخصوبتها في الوقت نفسه. ودون تضحية بأي عنصر جوهري في إلهامه كان يعمل على خلق تواليف وتراكيب أصبحت مستقرة في النهاية حول موضوعات شعبية معينة. هذه الموضوعات التراثية كانت (شعبية) بأتم معاني الكلمة بسبب الصيغة الجوهرية التقليدية للأسلوب والشكل وبسبب المضمون الروحي والشعري. ففي الزفاف الدامي، ويرما وبكائية المصارع، نجد الأحوال الإنسانية العاطفية البدائية التي نلتقي بها في ديوان الغناء العميق وكذلك في الرومانسيرو جيتانو. فالشاعر عاد إلى عالم الأندلس ولكنه

يعود الآن في تمام روعته الفنية وكل ما هـو هامشي أو زخـرفي قد اختفى، ولم يبق إلا الجوهري . . .

«المآسي الشعرية»
أو التراجيديات الشعرية

في الزفاف الدامي التي عرضت للمرة الأولى في مسرح بياتريز بمدريد عام ١٩٣٣. وجد لوركا للمـرة الأولى التعبير السليم عن الكثـافة العـاطفية التي تـرتجف في أغوار أجمـل قصـائـد شعـره. التراجيديا الريفية الفلاحية.

وفي بعض الأحيـان نجـد أنفسنـا إزاء فنـه المجـرد في تـأليف الأغنيات وحيله المسرحية قـد نسينا جيشـان الحياة والـطبيعة التي حملها إلينا صوت هذا الشاعر من عهود إبداعاته الأولى.

هذا الحضور الدائم للحياة الخـافقة الـراعشة نجـده في النوع الدراماتيكي من شعـره الغنائي كما نجده في تراجيديـاتـه، حيث نشعر به هناك بكل عنفه وعنفوانـه مخضعاً المضمـون الغنائي إلى إيقاع دراماتيكي في انصهار كامل يحسنه لوركا ويجيده حين يـريد أن يعبر تعبيراً تـاماً عن كـمالة الـذاتي، تقول الخـطيبة (أنـا امرأة محترقة، مليئة بالحـروق الداخليـة والخارجيـة. وابنك هـذا قطرة ماء، انتظر منها أولاداً وتربة خصبة، وعافية) هنا الجوهر الرئيسي للمـأساة. أن تكـون أنت ذاتك تسفـع وتلذع بهوى عميق يبـدو من العبث أن تقاومه.الـوضع بسيط جـداً وقديم جـداً. التنافس

داخل العائلة. والتنافس بين الرجلين حول امرأة التي تصارع في أعماقها بين جاذبية خطيبها الذي يمنحها سلام القلب ، أو جاذبية أقوى من ذلك هي جاذبية عشيقها وحين خذلها عشيقها (ليوناردو) وتخلى عنها بعد أن قتل في الوقت نفسه عدداً من أفراد أسرة عريسها المرتقب، قررت الزواج من خطيبها، وتم الزواج في جو ملىء بالنذر السيئة، هناك حضور (ليوناردو) الذي تزوج من أخرى وهروب العشاق وموت المتنافسين بعد مطاردة وصراع في الغاب. وفي الأخير نلتقي بالنسوة الثلاث الخطيبة وأمها وأرملة ليوناردو يعبرن عن حقدهن، وأسفهن ووحدتهن تجاه الموت بين نوح الجيران وعويلهم. ..

بإستعمال هذه القاعدة، والعقد غير المؤقتة خلق لوركا مأساة (دراما) أصبح فيها الهوى التراجيدي الحالك داخل إطار غنائي موسيقي دون أن يفقد شيئاً من كثافته. مستقيماً في إتجاهه إلى الحد الذي يكاد يصبح فيه نمطياً، وفي عرض وتطوير الصراع الدراماتيكي فإنه يستعمل في إيجاز باهر كل الحيل المعروفة في فنه.

فالموسيقى لها دور مع الشعر الشعبي في ترانيم الأطفال وأغنيات الأعراس. وفي الإيقاع الذي يحتوي الحدث (وبصفة خاصة في الإيقاعات التهليلية الترتيلية التي تختم بها بعض الشكاوى) والغنائية لها دورها في الموضوعات ذات الرؤيا الأندلسية التي يتميز بها لوركا (الحصان، والسكين، والفارس، والزهور أو الرموز الليلية في مشاهد الحطابين والقمر.

أي هفوة بسيطة في تناول هذه العناصر كانت تحيلها إلى ميلودراما ذات طابع محلي وكانت تدمر نبل الإلهام فيها بمشاهد غنائية مصنوعة، سهلة.

وقد انقذت مسرحية (الزفاف الدامي) من هذه الأخطار عبر توازنها ودقتها ولو أن بعض فقراتها الموسيقية ودخلاتها الغنائية كان يحسن فيها الإلغاء والاقصاء، فأنها لا تكسر البناء الكلاسيكي للعقدة كما لا تهدم شعور الشفقة البارد الموضوعي للقوى التي تحرك الشخصيات، بل وتعطيهم معنى كونياً..

الحسية، والحقد، والحب، والمصير التراجيدي، تحمل معها موتاً دموياً عنيفاً هي الموضوعات الرئيسية للمسرحية. وتحتها كمصدر لكل هذه الأحداث الإنسانية الأساسية، تنهض التراجيديا إلى مستوى القدر المحتوم الذي لا مهرب منه. هناك الأرض التربة التي تمتلك جميع الشخصيات وتلتهمهم. فليوناردو يقول في تبريره الوحيد لحبه الاجرامي:

المجرم لست أنا\
المجرم في الأرض\
وهذا الأريج الذي\
يتصاعد من نهديك\
ويديك

الحطابون في تعليقهم الرمزي أثناء مشهد الجريمة سيشرحون قوة الأرض كقدر، كنهاية، كهدف يعطي ميلاداً للرغبات البشرية. رغبة عاشقين وهو في الوقت نفسه يهيء لهما الخاتمة.

الحطاب الأول: ـ لقد كانا يخدعان بعضهما وأخيراً كـان الدم أقوى من أي واحد منهما.

الحطاب الثالث: ـ دم.

الحطاب الأول: ـ علينا أن نتبع طريق الدم.

الحطاب الثاني: ـ لكن الدم الذي يـرى النور تشربـه الأرض مرة أخرى.

الأرض هي الطين الرطب الذي يغذي عروق الحزن والحقـد لـدى الأم. هي التجسيد الحقيقي لجيشـان مشـاعـر الشفقـة في التراجيديا في نهاية المشهد تقول للجارات:

دموعكن دموع العين. أما دموعي فتتساقط حين
أكون وحدي، ستأتي وحدها مرتفعة
من باطن قدمي من عروقي، وستحرق بأكثر مما
يحرق الدم.
والأرض هي رفيق وحدتها لأن فيها يضطجع
المخلوق الذي خرج من رحمها
سأصنع من حلمي حمامة عاجية باردة تحمل
أزهار كاميلية إلى ساحة الكنيسة. لكنه كلا. لا
إلى الكنيسة. . إلى سرير أرضي
لا أريد أن أرى أحداً. . الأرض وأنا.)

الأرض هي التعـزية الـوحيدة لأنها تحـول دم المـوتى إلى نبـع جديد للحياة وهكذا، فإنه حـين تظهـر الزوجـة لتطلب من الأم

أن يضحي بها تكفيراً عن جريمتها، تسيطر الأم على مشاعر الانتقام، وتنظر إليها بعناء ولكن ماذا يعنيني شرَفك؟ وماذا يعنيني موتك، وماذا يعنيني أي شيء في هذا الوجود فليبارك الله في سنابل القمح لأن ابني يرقد تحتها، فليبارك الله في قطراة المطر لأنها تندي وجه الموتى. وتبارك الله الذي يهيء لنا مدفناً نستريح فيه.

كان ينبغي أن تنتهي المسرحية هنا. ولكن لوركا وقع تحت إغراء القفل بمشهد غنائي موسيقي رمزي، وأضاف إلى ذلك الكورس حيث كانت الإشارات إلى عباد الشمس والزهر المر والمسامير الرقيقة والسكاكين الصغيرة التي أفسدت إلى حد ما الإيقاع التراجيدي للمشهد الختامي.

إن مسرحية الزفاف الدامي عمل من أرقى الأعمال الفنية مستوى. ومنها يمكن أن نستخلص أثر الأنفاس الكلاسيكية، ولمسات التراجيديات المتوسطية (البحر الأبيض) وحتى بعض الخصائص الشكسبيرية. المصادر متعددة. فمن الكوميديا الإسبانية التقليدية استعارت اللمسات الريفية وتكنيك دمج وصهر الموسيقى بالحدث. فمشهد الزفاف هو استحضار للشاعر لوب دي فيجا لمسات حديثة يمكن العثور عليها في رمز الموت الذي يبدو أنه مستوحى من مترلنك. وخلفيات التراث الأندلسي الشعبي مصحوبة بتفاصيل واقعية تذكر بالأخوين ماشادو. واستخدام الشاعر لتراجيديا العارية يعيد إلى الذهن الشاعر (دانتريو وفالي انكلان) ولكن بلا تلك الطلاوة البلاغية المتصنعة المتكلفة التي يعرف بها دانتريو وبلا ذلك السحر اللفظي الخالص

والأجواء المهجورة التي عرف بها فالي ـ انكلان.

حين نشير إلى هذه التأثيرات فلا نعني بها التأثير الأدبي المباشر، ولكن نعني بها نوعاً من الذاكرة الغامضة اللاواعية باستثناء حالة (لوب دي فيجا) وفي الأساس لا بد أن نلاحظ أن لوركا لا يتخلى لحظة واحدة عن عالمه الشعري الخاص ومنهجه المعتاد في التأليف بكل حدوده وبكل عبقرياته. فمسرحيته.

أعود إلى أجنحتي
دعوني أعود
أريد أن أموت بأن أكون ربيعاً
أريد أن أموت بعيداً عن البحر

والحوار، سواء كان شعرياً أو نثرياً، هو دائماً ـ وعلى وجه التقريب يظهر قدرة متنامية للتكنيك المسرحي، كان الشاعر يكتسبها تدريجياً عبر تجاربه المختلفة ·إن لوركا لم يحصر نفسه أبداً، أو يحدها بطراز معين من الشعر أو الدراما ولم يخضعها لأي صيغة جامدة لأي مذهب، أو مدرسة محددة. فما كاد يعرف كل ما يمكنه أن يعرف عن السريالية حتى تخلى عنها بسرعة، عائداً إلى استلهام المشاعر والموضوعات المتعلقة بالواقع الإسباني حيث وجد فنه بؤرته الرئيسية.

فإذا أجلنا تحليل مسرحيتي دونا روزيتا أو لغة الزهور، والزفاف الدامي، ويرما اللتين تحتلان في رأينا موقعاً فريداً في أعماله المسرحية، فإننا نأتي الآن إلى تحليل آخر مسرحياته التي مثلت أثناء حياة المؤلف، والتي تبدو فيها، أو تعود إلى الظهور

فيها، الاتجاهات العاطفية ولكن بصفة أغنى بكل تجارب تطوره الفني. دونا روزيتا أو لغة الزهور مثلت في برشلونة بواسطة مرغريتا كسيرجو في ١٣ ديسمبر ١٩٥٥، فنالت نجاحاً هائلاً، ورأى النقاد في المسرحية اتجاهاً جديداً في إطار ما عرف عن لوركا من تعدد الجوانب في فنه المسرحي. فإذا كانت تراجيدياته تمثل توازناً بين الغنائية والدراما. فأنه في دونا روزيتا يمثل انصهار الشعري، بالكوميدي بلهجة تاريخية ناعمة رقيقة ويوضح المؤلف العمل، بأنه قصيدة حول غرناطة في سنة ١٩٥٥ مقسمة إلى بساتين متنوعة بمشاهد غنائية راقصة، وهي مثل مسرحية (ماريانا بينيدا) التي تحمل مشابه قوية في التكنيك والأوضاع. وهي تتعامل باستحضار فترة زمنية ولكن ظلال العناصر الشعرية والبلاستيكية والعاطفية في المسرحية قد أحسن إنجازها فالرومانسية المباشرة التي كانت تطبع أعماله الأولى قد تحولت إلى سخرية ناعمة.

ودراما الحب الكثيفة قد ذوبت وتحللت في أنسام غنائية. فإثارة عواطف الشفقة المصطنعة في مسرحية (ماريانا بينيدا) حلت محلها كآبة لطيفة وجيشان عواطف وانفعالات صافية كثيفة. (دونا روزيتا) امرأة (وأهم شخصيات مسرحيات لوركا دائماً نسائية) ليست بطلة ولكنها رمز للأنوثة في الأرياف الإسبانية في نهاية القرن الماضي. ولهذا نفتقد هنا الكثافة الدراماتكية. ولكي تصبح مسرحية نفسية عميقة كان عليها أن تعوض في الذوات الفردية للشخصيات. وهذه بالدقة من العيوب الرئيسية

ومن مظاهر الإخلال في مسرحيات لوركا. بما في ذلك تراجيداتيه حيث الهوى والنوازع لا تتلهف على تجسدها النفسي الكامل، ولا تتجاوز أعماقها سطح البشرة. دون تعليل سوى نوع من المصير التراجيدي المقرر مسبقاً والذي تذعن له الشخصية في غير مقاومة.

ما حدث في (دونا روزيتا) أن الشاعر قد حول هذا التجديد إلى قوته الإبداعية الرئيسية.

فمأساة الحب المستسلم المتجسدة في دونا روزيتا، والانتظار الذي لا نهاية له للقلب الولهان الذي لن يعود، كلها خاضعة وبوعي إلى نوع من الكرب اللاشخصي. فما يحرك المشاهد ليست عواطف الشخصيات وآلامهم، ولكن الحضور غير المتجسد للزمن نفسه الذي يحوم فوق المسرح، وفوق حياة كل شخصية من هذه الشخصيات. ولوركا أستاذ في خلق الجو الغنائي، وهو في هذه المسرحية ينجح نجاحاً كاملاً. فاستدعاء تلك الأعوام الواقعة بين ١٨٩٠ و١٩١٠ التي كانت تبدو فيها الحياة الإسبانية راكدة كما لو كانت قد فقدت منابعها الحيوية تقدم إلينا صورة كاملة عن الحقيقة أو الواقع وإثارة الشفقة.

كل الأوضاع العاطفية في المسرحية وكل نوعيتها الغنائية تجد تعبيرها الأسمى في لغة الزهور وهي رمز للوجود بلا رغبات، ولا طموح وهي أيضاً رمز للذبول البطيء لدونا روزيتا. . (لوركية) في مزجها للعناصر المختلفة مثل الزفاف الدامي ليس لها أسلاف واضحون، أو مصادر مستقى منها .كان يمكنها أن

تفقد اعتبارها ضمن الإبداع الكلاسيكي العالمي لمجرد لونها المحلي ولكون أحداثها تبدو محدودة وخالية من المضمون الروحي. استقبال الجمهور الفاتر لنصّيها الإنجليزي والفرنسي يبين أن كثيراً من قيمتها ضاعت في الترجمة. وأن جزءاً كبيراً من جوها لا يمكن إيصاله لغير الجمهور الناطق بالإسبانية الغارق في التقاليد الفنية الإسبانية.

ومع كل هذه التحفظات، فلا يمكن بحال الشك في القيمة الاستثنائية لهذه المسرحية.فوحدة عناصرها الشعرية، والوضوح المتحرك لحيلها الدراماتيكية وَنَفَسُ الحياة الشعبية التي تحركها، تجعل منها أكمل وأجمل أعمال لوركا المسرحية الكبرى، وتضعها فوق الإنتاج العادي للأدب المسرحي الإسباني المعاصر.

أما (يرما) فقد كتبت بعد عامين من ذلك وهي تشبهها في فكرتها الرئيسية وتكنيكها ولكنها أكثر كمالاً في التنفيذ. الموضوع أكثر طموحاً اشتغل لوركا بانضاجه وتقليبه طوال عدة أعوام. وهي تتناول الحب المقموع بسبب عجز الرجل عن التجاوب مع هوى امرأة. الموضوع ظهر في بعض أعمال لوركا الشعرية المبكرة، وظهر مرة أخرى كهوس مسيطر في (ماريانا بنيدا) وفي بعض القصائد الغجرية، وفي دون برليملين وفي مسرحية (لو مرت خمسة أعوام) و(دونا روزيتا) في بعض الأحيان يتعامل مع الحب الروحي وأحياناً مع الشهوة الفاجرة. وفي (يرما) يتطور الوضع في إطار الأمومة المقموعة والهوى هنا يصبح حميمياً وروحياً. وبناء المسرحية يتبع نظاماً تسيطر فيه العناصر

الدراماتكية. والعناصر الغنائية وهي الأغنيات وكورس الغسالات، أقل أهمية، والصراع التراجيدي يتطلب كثافة أعظم فداخل هذا الجو الأول من العواطف التي تحاصر الشخصيات فهناك نظام قوى هرمي أكثر تعقداً. ومثل ما هو في الزفاف الدامي هناك إيحاء بقوى وثنية تتصارع في نفس (يرما) ضد حسها الأخلاقي بالواجب حتى لتجد نفسها غير قادرة على أن تهب نفسها لهذا أو ذاك من القوتين فتقرر قتل زوجها بالرغم من هذا كله، وربما بسبب غايتها الطموح لم تبلغ (يرما) المستوى الفني الذي بلغته مسرحية الزفاف الدامي. ليس لها الوحدة الفنية نفسها. والمبرر الدراماتيكي أقل وضوحاً. في الزفاف الدامي كل شيء ملموس، وذو قاعدة، أرضي، ضمن جو شعري شعبي. وفي ويرما) في القاع فإن كل عنصر يشد نحو التجريد. ويمكننا الظن بأن حضور أونا مونو كان يحوم حول لاوعي لوركا حين كان يكتب (يرما). فإن الشخصية الحقيقية للبطلة تذكرنا بإبداعات أونا مونو. فآخر كلماتها التي تنطق بها بعد قتل زوجها تبدو مستوحاة من المؤلف المعنى المأساوي للحياة.

لا تقترب مني لأني قتلت ابني
أنا نفسي قتلت ابني

لا ريب في أن لوركا رغب في أن يتجاوز محاولات (أونا مانو) في الاقتراب اللاتشخيصي من التراجيديا. كان يريد أن يضيف إليها حياة، ودما، وفردية. لقد حاول أن يقوم بذلك إلى درجة معينة ولكن لكي يعطي لآلام يرما الحميمية الداخلية كل

إثـارات الشفقة وكـل معناهـا الإنساني كـان يحتـاج إلى وسـائـل لتجريد التفكير وفي الوقت نفسه للنماد النفسـاني الرهيف. هـذه العناصر يملكها (أونـونانـو) بوفـرة ولكن لوركـا كان يحتـاج إليها ويفتقر إليها باعتباره فناناً حدسياً عفـوياً. إقـطاع لوركـا يمتد من الخطاب المباشر لرموز من العنـاصر الفولكلوريـة إلى الأسلوبية هذا هو السبب في الخيبة التي تصيبنا من قراءة يرما. لا نعثر فيها على تلك الشفقة الغنائية أو الحـوار المشتعل الـذي نعثر عليـه في الزفاف الدامي. ربما كانت فوق المسرح أكثر إيجابية في تأثـيرها. مسرح لوركا في أغلبه مسرح (فرجـة) والكلمات تفقد الكثـير من معناها عندما تقـرأ خارج الجـو العام فهي مموضعة في كـل لحظة من لحظاتها من النص المكتـوب. لوركـا أستاذ عـريق في تحويـل العنـاصر الـدرامـاتيكيـة إلى تعبـيرات ذات تفـاصيـل بصريـة وايقاعية، ورموز غنائية.

(يرما) هي خطوة أخرى نحو تكثيف التراجيديا. وهذا المعنى يبدو هو الذي أوحى إليه بآخر تراجيدتـه بيت (برنـارا البا) التي أتمها طبقاً لما يؤكده بعض أصدقائه قبل وفـاته بـوقت قصير. هـذه المسرحية الأخيرة تكون مع (يرما) ثـلاثية حـول موضـوع سيطرة الشهـوة الجنسية والحب الفـاشـل. وهـو مـوضـوع كما سبق أن لاحظنا باختصار من أكثر الموضوعات المميـزة للوركا والتي تـتردد على الدوام طالما كان هذا المسرح في أعـماقه عـرضاً للصراع بـين الـوثني والمسلك المسيحي ذلك الصراع الحـاضر دومـاً في الـروح الأندلسية ويشكل قاعدة لنفسية لوركا ومزاجه الفني.

أدولف سالازار أحد أصدقاء الشاعر الذي سمع الشاعر يلقي المسرحية كتب التلخيص التالي حولها:

سبعة نساء، بلا رجل، في بيت ريفي، معلق بسبب حداد حديث. وفي جوكلسي من شهر أغسطس أندلسي، تبدو برنارا البا شخصية خرجت من الكلاسيكيات الإغريقية كما هي (يرما) وكما هي الأم في (الزفاف الدامي) عجوز، ظلت أرملة لوقت طويل، خادمة عجوز وأربع أخوات لبرنارا سبعة نساء بلا رجل يحاولن القبض على ومضه من دفء ظلال بيبي الرومانو. ثلاث فصول موجعه جافة. وكلمات ثلجية يختفي تحتها حقد الواحدة على الأخرى لمجرد الشعور باحتمال منافستها وبسبب من بيبي الرومانو الذي لم يشاهد على المسرح أبداً، ولكنه حاضر من خلال سراويله التي تتدلى أمام أعين النسوان السبع المعذبات بالجنس. والجلد البعيد لامرأة زانية لا يسمع إلا صداه. وقد نجح الرومانو في تجنب عيون برنارا المئة عيون أرغوس وحيدورزا تحت مظهر رداء عذراء ترقب عفة أخواتها. الزانيات.. وصورة بيبي الرومانو تحت الوسادة. الأخت الصغرى، التي لم تنضج بعد. جلبة في الجرن. امرأة مشنوفة بثوبها. هيئة برنارا تتضخم. ترتفع إلى الرهز الميتالوجي. صمت. صوت خارج هذا البيت. صمت. لا تدع أي أحد يشك في أي شيء. ويضيف سالازار أن لوركا كلما قرأ مشهداً هتف متحمساً (ليست هناك قطرة واحدة من الشعر، ولكنه الواقع والواقعية) يبدو أن هذا كان هدفه وتطلعه، أي أن يصل إلى التراجيديا الجوهرية الموضوعية

الباردة، تراجيديا بدون إضافات غنائية. كان يبلغ نضجاً هادئاً دون أن يفقد أي نضارة في عبقريته الحلاقة. فليس إذن من المفاجأة أن يكون في (برنارا البا) قد بلغ. قد أنجز عملاً رائعاً سبقه (الزفاف الدامي) وهيأت له (يرما) رغم أنها أقل كمالاً فنياً قد منحته أول طريق الكلاسيكة.

الهيومير في مسرحيات لوركا

سوزان سميث بلاكبرن

المسرح مدرسة الألم والضحك
إذا حار النظارة أمام بعض المشاهد
فلم يعرفوا ما يفعلون، أيبكون
أم يضحكون، فذلك هو نجاحي
فدريكو غارثيا لوركا

أتوجد دعابة ساخرة (هيومير) في مسرحيات فيدريكو غارثيا لوركا؟ لا ريب في أن أعماله المسرحية تنتمي إلى صنف التراجيدي. ولم يدع لوركا يوماً بصفة الشاعر الساخر. وحين يفكر القارىء أو الطالب، فيه وفي إبداعه فأول ما يقفز إلى الذهن صفته كشاعر ومؤلف تراجيدي. ومع ذلك، وفي الحق، يمكن أن نعتبره أستاذاً من أساتذة إبداعات الدعابة الساخرة.

حياة غارثيا لوركا هي جزء حميمي من إبداعه الفني. وكان يؤمن بأن العالم مسرح كبير، وأن الحياة لعبة دراماتيكية. كتب أخوه فرانشيسكو يقول (إنه لمن النادر أن تكون الثنائية بين الفن والحياة في أعمال لوركا قد اندمجت بهذه البساطة والعفوية

والعمق. فالفن كان نتيجة طبيعية لحياته. ولذلك فإن الأمر يتطلب في تحليل أعمال لوركا الإلمام بملامح حياته ومعالم شخصيته. فهل ثمة سخرية أو دعابة ساخرة في حياته؟ وفي شخصيته؟ نظرة نلقيها على طفولته تعطينا المفتاح الأول للجواب على ذلك، فخلال الأعوام الأولى، كان يتوفر على ولع فائق بالمسرح، وكان كثيراً ما يمثل تمثيليات صغيرة مقلداً الناس الذين حوله، ملقياً بعض المواعظ والقدّاسات، أو يقدم بعض الكاريكاتيرات الساخرة عن أصدقائه. إن موهبة الملاحظة، والتقليد لا مناص منها للفنان، أكان رساماً، أو قصاصاً أو شاعراً، أو مسرحياً، أو فكاهياً ساخراً. كانت لعبته الأولى مسرحاً صغيراً والمسرحيات ما كانت لتشترى مع اللعبة. فكان على فيدريكو أن يكتبها. من ذلك الوقت أخذ ينظر إلى العالم كلعبة مسرحية. والحياة صارت في نظره ركحاً واسعاً عريضاً. ويذكر أنه لما كان ابن عام واحد، كان يتابع إيقاع بعض أغاني التهويدة. والموسيقى كانت جزءاً لا يتجزأ من فن فيدريكو، وهي تنساب عبر جميع أعماله، ولا شك في أن معرفته وفهمه للإيقاع والأوزان قد ساعداه على تطوير حسه الفكاهي الساخر.

وخلال الأعوام التي قضاها لوركا في جامعة غرناطة (نحن نعرف من تأملنا في شعره) تشرب جميع المفاتن الأندلسية اللون، الأسرار، الحكايات العربية والغجرية. ومن الصعب أن يوجد أندلسي لا يستمتع بالضحك. إن الضحكة المنبعثة من القلب والابتسامة العريضة تمتزجان لدى الأندلسي بالرومانسية والكآبة

والدراما، وفي امتزاجها نلتقي ببهجة الحياة. . ولوركا؟ لقد كتب وهو في الجامعة رسالة يقول فيها (لقد كسبت شعبية كبيرة لتلقيبي كل واحد بألقاب سخيفة.)

وحين كان في الواحدة والعشرين من العمر، وصل فيدريكو إلى مدريد، شاب ملىء بأشواق الحياة، مهتم بكل شيء، وصديق لكل واحد. يصفه بدرو ساليناس (كنا جميعاً نتبعه، لأنه كان (المهرجان) البهجة التي تملأنا فجأة، وهناك لن يكون لنا إلا نسير وراءه ونتبعه) هالة من السعادة تحيط دوماً بالشاعر. في أي اجتماع أو حفلة يجلس هو إلى البيانو فيلقي شعراً ويهجو بطريقة كاريكاتيرية.الوقاحة المتخدلقة لبعض المثقفين الإسبان. يرتجل أحياناً أو يلقى بلمسات ساخرة خفيفة بعض مشاهد (دون جوان تينوريو). أو يقص بعض النوادر والحكايات ويقلد تقليداً على غاية من الدقة والكمال بعض النماذج الفكاهية من الحياة الريفية ودعابات الشعب، أو محاورات حانات مدريد، مع فهم عميق للمشاكل وأحزان كل شخص. إنه يعيش في الضحك، كما يعيش في الدموع. إنه يعيش دراماتيكياً.

أثناء إقامته في مدريد كتب أغلب شعره، بما في ذلك ديوان الرومانسيرو جيتانو ١٩٢٧ ثم بعد هذه السنوات دخل في مرحلة الإحباط واليأس. أحد أسباب هذه الحالة كان اكتشافه بأن النجاح الذي تطلع إليه، ثم حصل عليه، لم يقدم إليه رضا ولا سعادة. وشاع أيضاً أنه كان يمر بمرحلة فشل في بعض علاقاته الشخصية. ومهما كانت الأسباب، فإن الشاعر دخل في مرحلة

الحزن والوحدة والقلق. غادر إسبانيا متجهاً إلى نيويورك. وحتى في هذه الحالة البائسة، العميقة في بؤسها، كانت هناك ومضات ضحك وعبث. فهو يذكر في نيويورك حياة المحافل، يسخر من كل من عرفه، بمن في ذلك الذين لا يحسنون الإسبانية، باغانيه ودعاباته وبتقليده وقصصه، وبالتدريج بدا أن البهجة ـ سطحياً ـ تمحو اليأس وخلال الأعوام الأخيرة من حياته في أمريكا اللاتينية ومن بعدها في إسبانيا كان يبدو أنه يشعر بتفاؤل إزاء الحياة بأكثر مما كان قد شعر به في أية فترة من حياته.

ومن المهم أن نلاحظ أنه في هذه الأعوام كتب مسرحياته العظيمة، تراجيدياته ماذا يمكن بعد هذا أن نستخلصه حول فن الدعابة والسخرية لديه؟ لقد كان موهوباً في هذا الفن. فن الهيومر. وهو يستعمل هذا الفن لا لمجرد التسلية أو مسامرة أصدقائه، ولكنه كتوازن أو قناع لتطلعاته والقلق العميق لنفس شاعرية حساسة. ولما كان هذا العنصر الساخر جزءاً من تفرده الشخصي فمن الطبيعي أن ينعكس في إبداعه.

* عالم الدعابة *

قال برنارد شو (ليس هناك عرض أدبي أخطر من محاولة الكتابة عن (الهيومر) فن الدعابة الساخرة لأن ذلك يدل على فقدان كامل لحس الدعابة.) هناك شيء من الحقيقة في هذا الرأي. إذا قرأ أحدنا، أو سمع نكتة أو حكاية ساخرة عدة مرات، فإنها تتعطل عن التأثير فينا. هذا هو أول الأخطار التي

تـواجه دراسـة من هذا النـوع. والخطر الثـاني أن اقتـطاع بعض هـذه الدعـابات من سيـاقها العـام أحيـانـاً يفقـدهـا الكثـير من روحها. فعلى المرء، إذن، أن يتخيل كل نموذج في مضمونه العام وهو ممثل فوق المسرح، ومقدم إلى الجمهور. إن نجاح الـدعابـة الساخرة خاصة تلك التي تعتمد الحالة أو الشخصية، يعتمد على ظروفها، والضحك العالي إنما رد فعل اجتماعي في هذه الحـالة. وقد لاحظ هنري برجسون أنه قلما يضـحك المـرء وحده ضحكـاً عالياً.

ونبدأ بالتـورية أو التـلاعب اللفظي، وهي نكتـة السفسطة. وقليلاً ما يستعملهـا لوركـا لأنه أكـثر اهتمامـاً بالـدعابـة البسيطة الصافية أكثر من اهتمامه بتلك الدعابة المصنوعة بدقة فنية.

ففي المشهـد الخـامس من مسرحيـة الفـراشـة فـأن الاكنــين السكـران يتحـدث عن شعـراء وفـلاسفـــة العـالم كـأعضـاء في (أليستوقراسية) وتعتمد توريته وتلاعبه اللفـظي على ثـلاثة معان مركبة في هذه الكلمة. ليستوس وتعني الأذكياء (وغراسيا) وتعني هنـا اللطف أو النعـومـة المثـيرة للضحـك. والمعنى الثـالث أنهم يشكلون بذلك، طبقة ارستقراطية أو شبيهة بها.

وفي مسرحية هناك لعب مختلف عـلى الكلمات، ويحدث ذلـك في المشهـد الخامس بـين دون كريستـوبيتـا والفيجـارو الحـلاق، وينبغي سوقها باللغة الإسبانية.

كريستوبيتا: أنا لن أدعو أحداً لأنكـم جميعاً لصوص.

الفيجارو: هم جميعاً.

كريستوبيتا: أنتم جميعاً.

الفيجارو: أنها الساعة العاشرة.

فالحلاق الذي أخذ يخشى غضب كريستوبيتا يتخلى عن الموضوع ويتظاهر فجأة بأنه كان يتحدث عن شيء آخر.

وهكذا نرى نموذجاً من التوريات التي تستعمل كذريعة للتهرب. وفي الفصل الثاني من مسرحية زوجة صانع الأحذية يستمتع لوركا بهذا الضرب من التلاعب اللفظى لذاته. فتتظاهر الزوجة بأنها تريد أن تقدم إلى (موزو) بعض المشروبات المنعشة.

الزوجة: ماذا ستأخذ.

موزو: ما ترغبين.

الزوجة: حسناً. . الباب.

وفي الفصل الأول من مسرحية لو مرت خمسة أعوام يصف اميغو امرأة بأنها سمراء من ذلك الطراز الذي يرغب فيه الإنسان في ظهيرة يوم صايف) فكلمة (مورينا) في الإسبانية تحمل معنيين معنى السمراء، وتعني أيضاً الظلال التي يفتقدها الإنسان في أيام الصيف.

وفي مسرحية الجمهور يلتقي الإنسان بضروب مختلفة من الدعابات التي تعتمد التلاعب اللفظي. فأحد القواد الرومانسيين يعلن (أن الامبراطور يبحث عن واحد) فيجيب كل من بامبانو وكسكابيل (أنا واحد).

السنتريون: من منكما.

بامبانو: أنا.

كاسكابيل: أنا.

السنتريون: الامبراطور سيقرر أي من الإثنين هو واحد.

هنا، بجانب التورية التي تضمها عبارة (أي من الإثنين هو واحد) فربما عنت بالواحد الأول، وربما عنت رقم واحد، وربما عنت كما هو شائع في الإسبانية بعضهم. فلوركا يسخر هنا من استعمال كلمة واحد، دون تحديد مسلّياً نفسه بإمكانيات تفسيرها الصحيح والخاطىء.

إن التورية ليست هي مجرد كلمات دعابة ساخرة يستلطفها لوركا، فيستخدمها في حواره. بل هو يعمد أحياناً إلى إحلال الكلمات في غير مواقعها، وفي غير معانيها أو اختراع كلمات لخلق الأثر الفكاهي. ففي مسرحية دون كريستوبال، يصرخ رجل مريض (أي، أي ما أكثر ما يوجعني الكاروتيد، أنا أشكو الكاروتيد) والكاروتيد الذي يقصده المريض، هو الأوعية. أما المؤلف المسرحي فقد اخترع هذه الكلمة ليسخر من حذلقة مصطلحات المهن الطبية.

ويبلغ أيضاً لوركا التأثير الهزلي الساخر غالباً بتكرار كلمة أو جملة أو المبالغة في الحديث طريقة الكلام. وأحسن الأمثلة على هذا النمط الأول مشهد من الفصل الثاني. من (دونا روزيتا) يبدأ الحديث حين يقول خال روزيتا أو عمها (شكراً لك) إلى السيد (×) لهدية ظن هو أنه أحضرها إلى روزيتا. ويتواصل الحوار على النحو التالي:

السيد (×): لقد سرني استقبالك الممتع.

العم: شكراً لك.

السيد (×): أذكرني لدى زوجتك (ضعني تحت أقدام زوجتك).

العم: شكراً لك.

السيد (×): اذكرني لدى الفاتنة التي أتمنى لها حظاً سعيداً فيما سوف تحتفل به.

العم: ألف شكر.

السيد (×): اعتبرني لدى خادمتك المخلصة.

العم: مليون شكر.

السيد (×): أنا أكرر.

العم: شكراً لك. شكراً لك. شكراً لك.

السيد (×): كما هو دائماً.

العم: شكراً.. شكراً.. شكراً.

من الصعب تصنيف هذا المشهد تحت طراز معين من أساليب الدعابة. فبعض هذه الدعابة الساخرة يتمثل في تكرار الشكر من قبل العم. كما أن هناك فكاهة في هذه اللغة المضحكة التي ستعملها السيد (×) ومبالغاته. وهي بالطبع مستعملة هنا هجاء لذلك النمط من الفئات الإجتماعية الثقافية الراقية التي تبلغ مجاملاتها درجة بعيدة من السخف. وتشيع أمثلة رائعة على هذه الدعابة التي تعتمد المبالغة على نحو وافر، في مسرحيات لوركا. في المشهد الثاني من «الفراشة». نجد دونا كريانا (واسمها نفسه

منحـوت للتشهير بـرغبتها في معـالجة كـل شيء). تتغنى بوصفـه لمعالجة الحب نصحها بها أحد السحرة..

اعط كل العشاق
ضربتين فوق الرأس
ولا تسمح لهم مطلقاً
بأن يضطجعوا فوق
العشب كما يفعلون فوق الفراش

ومثـال آخر عـلى الفكرة المبـالغ فيهـا، أو الجملة، نجـده في المشهد الخامس في حين يتحدث الفيجارو قائلاً:

الأخبار جاءت إلى العـالم بعد أن مـرت بتصفيفات الحـلاقين لها. بالـطبع نحن عمـلاء الرؤوس وبـطريقتنا التي نستعملهـا في فتح دروب صغيرة بين أدغال الشعر فإننا نعبر أيضاً على الـطريقة التي تمكننا من اكتشاف ما يجري داخلها.

نحن نعلم أن حلق الشعر أو تقسيمه لا يساعد على رؤية مـا يجري في الدماغ ولكن من الأشياء الشائعة أن كـل إنسان يبحث مشـاكله مع الحـلاق. وهنـا نلحظ أو لوركـا يسخر من عـادات الثرثرة الإجتماعية ويكشف لنا وهو يسخر أيضاً حقيقة من حقائق هذا المجتمع.

مثـل آخر عـلى المبالغـة العبثية نجـدها في مسرحيتـه العـذراء والبحار والطالب إمرأتان حول التطريز:

دونسيلا: في أثوابي أطرز كل الحروف الهجائية.

العجوز: وما هو السبب لذلك؟

دونسيلا: كي يكون في وسع الرجل الذي يصاحبني أن يدعوني بأي اسم يروق له.

في مسرحيات لوركا القصيرة تنتشر مبالغات الشتائم. ففي زوجة الإسكافي تستعمل الزوجة كل التعابير اللاذعة التي يستعملها العامة من أفراد الشعب الإسباني هي تدعو زوجها طويل اللسان، قصير اللحية، إلى غير ذلك من الأوصاف اللاذعة التي قد تلطف منها الترجمة، ولا تعطي مذاقها الإسباني الحارق اللاذع. وكذلك ينال الجيران حظاً من هذا القاموس.

لقد عاش لوركا في شبابه قريباً جداً من الطبقات الشعبية، وأكتسب فهماً ووعياً بأساليب نماذجها في فن الدعابة والسخرية الماكرة. وقبل أن ندخل في مناقشة أصناف أخرى من فن الدعابة عند لوركا (شخصيات وحالات) فإني أرغب في أن أشير بإيجاز إلى الأغاني العبثية الساخرة التي تكثر في العديد من مسرحياته. فهذه الأشطر، بإيقاعاتها ورطانتها وتعابيرها العامية، تتحدى الترجمة الدقيقة. فالقارىء الذي يتوفر على معرفة جيدة بالإسبانية سيجد كثيراً من اللهو والتسلية في أغنية (انفرمو) في مسرحية دون كريستوبال، وكذلك لدى أغنيات الأم في مسرحية دونا روزيتا، وبخاصة بعض أشعار روزيتا حول عشاقها. .

المفـارقة. ففي المشهـد الثـاني من الفصـل الأول من الفـراشـة، يصف لوركا احدى شخصياته (سلفيا في فصـل حشراتها المقـرفة كـانت فاتنـة) ثم تصف سلفيـاً حـطبهـا قـائلة (صفـراء رؤوس هوائياته المقدسة).

وفي الحالة الأولى فإن المفارقة تتكون من التقابل المضحك بين كلمتي (كريه) (وساحر). وفي الحالة الثانية فإن المفارقة تقوم على التضاد بين فكرتنا عن هوائيات الحشرات والمعنى القـائم عنها في ذهن سلفيا.

وكثيـراً ما تكـون المفارقـة في شطري العبـارة نفسها، كـما هو الحـال في الفصل الأول من زوجـة الإسكـافي، حـين تصرخ الزوجة قائلة لتصعق الصاعقة أخي، ولينعم بسلامـه فهي تشتم أخاها في لحظة ثم تتذكر أنه ميت فترحم عليه ميكانيكيا..

وهناك أيضاً ملامح أخرى من هذه السخـرية المـاكرة وحيلهـا التي تجر الى التناقضات ويتم هذا الضرب بالتغيـير المفاجىء في سلوك الشخصية ومواقفهـا. والمثال الكـامل عـلى هذا الاسلوب الذي يتبعه لوركا في قلب مواقف الشخصية نلتقي بـه في المشهد الثـاني من الفصـل الأول من El molefices، فـدونـا كـوربـانـا تتحـدث الى سلفيا. بلهجـة عاديـة تتحـدث بهـا أيـة امـرأة الى أخرى. ثم تكتشـف أن سلفيا الفتاة الغنية تعشق ابنهـا؟ فيتحول حديثها فجأة من حديث عـادي الى حديث معسـول يتعامـل مع سلفيا كجوهرة نفيسة.

ولهذا التغيير المفاجىء تأثير فكاهي، وأكثر من ذلك تأثير هجائي، حيث يسلي لوركا نفسه، بالسخرية من نفاق النساء اللواتي يرغبن في الزيجة الطيبة)..

وفي مسرحية فإن شخصية دون كريستوبيتا تمر بتغيير وتحول في النصف الثاني من المسرحية. ففي القسم الأول من المسرحية يأمل كريستوبيتا في الزواج من روزيتا. وبعد أن يتحمس في وصف جمال فتاة السادسة عشرة فيقرر والدها على الفور أن يتم الزيجة مع كريستوبيتا الذي يتحول من الغزل الى المساومة التجارية فيقول (سأعطيك خمسمائة بيزيتا حتى تسدد ديونك وأنت تزوجني ابنتك روزيتا، ينبغي أن تكون ممتناً لذلك، خاصة وأنها الى حد ما والمغازل المتحمس قد تحول الى مساوم بائس، وقد أراد لوركا من ذلك أن يبين نفاق هذا النموذج حين يتعلق الأمر بالمال.

وفي الفصل الخامس من المسرحية نفسها، فإن الحلاق (فيجارو) يسمع وهو يتحدث بشغف الى دون كريستوبيتا بأن يكف عن ذلك. فيقف الحلاق فجأة وبسرعة عجيبة موقف الخادم التابع ويقول (ما أجمل رأسك، ما أروعه، إنه نموذج كامل) ومرّة أخرى تظهر عبقريته لا في السخرية ولكن في فهم الشرائح البشرية المختلفة على اختلاف طبقاتها وانتماءاتها.

وفي المشهد الثالث من ماريانا بينيدا نشاهد مجموعة من الراهبات يتجمعن أمام باب غرفة ماريانا بالدير، ويتجسسن عليها بالتناوب من ثقب المفتاح، لأنها امرأة دنيوية. وتقترب

منهن الراهبة رئيسة الدير، وتكتشف أمرهن، فتصرخ فيهن وتوبخهن فيتفرقن على خوف وخجل. فتلبث الرئيسة لحظات قليلة تلتفت فيها يمنة ويسرة، لتتأكد من انصرافهن، وبهدوء تام تضع هي الأخرى عينها على ثقب المفتاح.

وفي بعض الأحيان لا يبدو التغيير مفاجئاً فهو في يمكن أن يقع بعد تغير الظروف المحيطة بالبطل. فيضطر إلى أن يتغير حتى يتلاءم مع الوضع الجديد.

ففي المشهد الأول من زوجة الإسكافي نلاحظ تذمر الزوجة الدائم من زوجها فتتذكر بحنين بالغ بعض من فتنها من الرجال في الماضي، وتشير بالخصوص الى واحد منهم، كان له فرس صغير وقبعة مخملية زرقاء. فيقاطعها زوجها مفاخراً متبجحاً بأنه كان هو أيضاً يتوفر على واحدة من تلك القبعات الجميلة فتصرخ فيه الزوجة (متى كان ذلك؟ ولماذا تخدع نفسك؟ فإن الإسكافي لا يمكن أن يرتدي في حياته مثل هذا النوع من القبعات. وفي المشهد الثاني ترى الإسكافي يهجر زوجته. وترى الزوجة المهجورة، ترسم صورة جديدة لزوجها الذي فارقها. وتتحدث عنه الى أحد أبناء الجيران بإعجاب رائع.

ـ حين قابلته أول مرة كان يركب فرساً قزماً! أبيض اللون.

الطفل: أنت تهزائين بي. ان صانع الأحذية لا يمكن أن يملك حصاناً.

الزوجة: أيها الطفل، تحدث باحترام لقد كان يملك حصاناً

قـزماً . . بـالطبـع كان يملك . . ولكنـك لم تكن أنت قـد ولـدت حينذاك .

فالزوجة التي صرخت بزوجها في الفصل الأول أخرج، فإننـا نصغي إليهـا في الفصل الثـاني تقول (لقـد تزوجت بـه، حسناً، فليكن ذلك الرباط حتى الموت) . .

لقـد سخـرت في الفصـل الأول من زوجهـا، واشتكت من وضعـه الاجتماعي المهـين. ولكنها في الفصـل الثـاني، وبعـد أن فارقها رفضت قبـول الهـدايـا الـتي قدمهـا اليها العمـدة قائلة (لن أكـون شيئاً سـوى زوجة الإسكـافي). ففي بدايـة المسرحية وصفت زوجها بانه (حقيبة جلدية قديمة) وقالت له انه لم يعـرف أبـداً الثامنـة عشرة إلا أنها تصفه في الخمسـين من عمره المبـارك بـانه رغم هـذه السن انه أكـثر ذكـورة وفحـولـة من كـل رجـال الدنيا.

لقد أظهر غارثيا لـوركا من جـديد فهمـه لنفسية المـرأة. ومع ذلك فإن لوركا لا يختم هذه الملهاة بـامراة تـرغب راغبة متمنعـة فالملهاة الممتعة تتواصل ويعود الزوج وظنته لزوجته انسـاناً غـريباً وأخذت تتحدث اليه عن زوجها الذكي الفطن. وبعـد أن تأكـد من إفصاحها عن الحب لـه، رفع القنـاع وكشف عن نفسه، مـا تكاد تراه حتى تصرخ فيـه، ثم تقول مـا أسعدني بعـودتك، أي حيـاة رائعـة سـأمنحهـا لـك، لا محـاكم التفـتيش ولا قضـاة الرومان يقدمونها لك. وهكذا تـواجه تحـولاً كامـلاً يكون دائـرة كاملة. ويظهر لوركا بذلك تحكماً وبراعة في البناء الفني للملهاة.

حس الدعابة الذي يعتمد الشخصيات

نلتفت الآن إلى الدعابة التي نجدها لدى بعض الشخصيات، أو في بعض الأوضاع والحالات. وفي المثال الأول نلاحظ أن لوركا يعتمد الدعابة عبر نموذجين على درجة قصوى من البساطة، ففي مسرحية إفإن الحديث أو الحوار يجري بين كوكويتلي وروزيتا التي تبلغ الأول بأنها ستتزوج به في آخر المطاف.. فيجيبها بقوله: إنه سيوجه رسالة إلى باريس فوراً يطلب فيها طفلاً..

روزيتا: إلى باريس، لا تكن سخيفاً. أنا لا أريد واحداً يشبه الفرنسيين في... شاواهم. شاوهم. شاواهم.

فبساطة الاثنين مضحكة هنا. والدعابة هنا مجملة بزرع الصراع بين المعقول واللامعقول فالبطل يؤمن بأسطورة الزوجة العجوز بأن الأطفال يأتون من باريس. ويقود ذلك النظارة فجأة إلى الاعتقاد بأن روزيتا ستنقد جهلها حين تصرخ (من باريس، لا تكن سخيفاً) ولكننا نحن الذين استغفلنا. وتنقل روزيتا هذه (العباطة) إلى أقصاها من الإضحاك إذا كان الأطفال سيأتون من باريس بذلك سيؤدي بالضرورة إلى أن يكونوا فرنسيين ويتكلموا الفرنسية.

هناك أمثلة مشابهة في الفصل الثاني من (دونا روزيتا). فالمرضة تريد أن تنتقم من الحفيد المرتبط بروزيتا لغيابه. فتتسأل ـ يا سيداتي ألا يمكننا أن نبعث رسالة سامة إليه فيموت

فجأة فور استلامها). هنا نجد صدام التنافر يتم بتسريب فكرة قديمة في حالة حديثة. وكانت كتب وصفات التسميم منتشرة في القرن الخامس عشر.

ومن الأساليب الدعابية أيضاً ما يمكن أن نسميه بالاستطراد والخروج على السياق وانقطاع الصلة في الجواب، أو التصرف أو التوضيح الذي لا صلة منطقية له مع ما سبقه. ففي مسرحية، في المشهد السادس. يسأل من هنا كريستوبيتا (ألم ترني أقتل أحداً بالهراوة؟ لا؟.. حسناً فسوف تراني الآن.. إني أذهب الى الهاوية، فتجيب روزيتا، إنه شيء لطيف. مثل هذا التضاد أساسي في المسرح الفكاهي وهناك أيضاً أمثلة أخرى على هذا الاستطراد في مسرحية (جولة) لبوستر كيتون إذ يعلن كيتون (إني أتمنى أن أكون بجعاً ولكني لا أستطيع وإن رغبت والسبب أين أضع قبعتي، وأين سيكون عقدي الأنيق ما أسوأ حظي؟ فشروحه حول استحالة أن يكون بجعاً ليست معقولة ولا طبيعية هي نوع من العبث والتناقض.

وفي زوجة الاسكافي، المشهد الأول، نرى زوجة الإسكافي تصرخ لأن ابن جيرانها أخبرها أن البلدة كلها تتحدث بعقمها الأبدي، وأنه لن يكون لها أطفال. ثم يقول الصبي (لا تخرجي عن طورك معي، فلست الملام. إني أدرس دروسي في النحو كل يوم) ليس هناك تلميح الى الدراسة في هذا الموضع من المسرحية واستغراب وعجبه لتأكيد براءاته بهذه الطريقة هو مثال ممتع على هذا الاستطراد. ويتصل بهذا الاستطراد ما يمكن أن نطلق عليه

وثمـة طريقـة أخرى لإظهـار الحسن الساخـر. وهو استعـمال المفاجأة.

فحين تكون متـأكدين بـأن شيئاً مـا سيقع وبـطريقة مـا. فلا يقـع. أو حين نكـون غارقـين في مشهد فيقـع شيء ما عـلى غير توقع.

تبدأ مسرحية زوجة الإسكافي بمقدمة على هيئة خـطبة يقـدمها مؤلف المسرحية ومثل هذه المقدمة تبدو عادية عنـد رفع الستـار، ولكن مـا يكـاد المؤلف يمضي في خـطابـه حتى تسمـع صرخـة تقاطعه. انها زوجـة الإسكافي تصرخ في المؤلف قـائلة (أريد أن أخرج..) فيتوقف المؤلف لحظة ويحييها (أنـا قادم.. صبـراً، صبـراً قليـلاً) والمفـاجـأة تكمن هنـا في الجـرأة في تنـاوب للحقيقة. فالمؤلف يعترف بحقيقة أحد نماذجه. فالخيـال والحقيقة هنا يتداخلان. وهذا المشهد الممتع لا يبعد عن الكثير من أعـمال بيراندللو.

وفي مسرحية دون كريستوبال يعيد لوركا هذه الحيل هنا أيضاً باستهلال يقدمه المؤلف. فيبدأ بإعداد المشاهدين. فيـطلب دقائق صمت. ويقدم شرحاً مـوجزاً للمسرحيـة ويعلن أنه ذاهب لكي يكوي ملابس أعضاء الفرقة ثم ينظر فجـأة خارج المسرح لـيرى إذا كان الجمهور يشاهده ويقول: أنا أعرف كيف تولـد الورود، وكيف تصنع نجوم البحر ولكن.. فيقاطعه المدير قائلاً: اسكت من فضلك. وتنتهي المقدمة عند عبارة سـوف أذهب لكي أكوي

ملابس أعضاء الفرقة. ومن جديد يخرج الممثل عن دوره الى حقيقة جديدة.

وكثيراً ما يثير الحد الأقصى من الملاطفة والرقة البالغة أو فقدان المجاملة وحسن اللياقة إلى مواقف مرحة مضحكة. ورغم أنها تعتبر صيغة هابطة عادية من صيغ (الهيومر) ولكن علينا أن نتذكر أن شكسبير استعملها في أعماله المسرحية. وفي هذه المسرحية أيضاً يصرح المدير في دون كريستوبال طالباً منه أن يخرج الى المسرح، لأن المسرحية بدأت، فنسمع صوت كريستوبال من خارج المسرح أنا قادم.. بامدير. أنا ذاهب فوراً الى الحمام)..

وفي المشهد الثاني من مسرحية دونا روزيتا نرى الخادمة تتحدث الى مستخدميها حول أحفادهم فتقول (في أسرتكم ليس هناك رجال متأنقون. فترتبك السيدة ومع ذلك تشكرها في شيء من السخرية، فتمضي الخادمة في جرأتها (جميعهم قصار مضمومة أكتافهم) وجرأة هذه الخادمة على ساداتها أمر مضحك لدى الجمهور الإسباني. وفي المسرحية نفسها هناك حوار يجري بين روزيتا والخادمة، بعد أن قررت الأولى الزواج.

الخادمة: حسناً ما هو بروكسي هذا؟

روزيتا: لا شيء انه الشخص الذي يمثل العروس في الحفل.

الخادمة: وماذا أيضاً.

روزيتا: لا شيء ثم يتم الزواج.

الخادمة: ويتم الزواج ليلاً. . ثم ماذا بعد.

في هاتين الصورتين فإن السخرية أو (الهيومر) يتجلى في التناقض بين نموذج الشخصية مع تصورنا للطريقة التي ينبغي أن يتصرف بها انسجاماً مع وظيفته وقد رأينا كيف تصبح المبالغة عنصراً فكاهياً في التلاعب اللفظي وفي الطريقة التي تتحدث بها الشخصيات. ولوركا أيضاً يستعمل المبالغة من أجل تحقيق السخرية في بعض الأوضاع، وفي الحياة الداخلية لبعض شخصياته.

في المشهد السادس من مسرحية . عندما تتيقن روزيتا وكولوليكي انهما لن تتزوجا نراهما تبكيان وكان عليهما أن يبكيا طبقاً لما يقرره المدير الى الأبد/ وكذلك عشاق روزيتا يبكون ويصرخون في المسرحية حتى يحولها هذا البكاء الى ملهاة كاملة.

وهناك مسرحية تقوم كلها على المبالغة والتنافر هي (جولة بوستر كيتون) فحين تفتح الستارة يظهر كيتون بأبنائه الخمسة، فيقتلهم ويقول: يا لأطفالي المساكين، ثم يركب دراجة ويمضي. . وفي نهاية المسرحية تظهر فتاة، فتسأل عن اسم الرجل الذي كان هناك. وحين تعلم أنه بوستركيتون، يغمى عليها وبالطبع فإن المسرحية بكاملها سخرية من كيتون ومسرحيات هليود.

والشخصية التي ضخمتها المبالغة هي شخصية العمدة في

مسرحيـة زوجة الإسكـافي فحين ينصـح العمدة الاسكـافي يقول لـه: في مثل سنـك كان ينبغي أن تكـون قد تـرملت عن واحدة على الأقل.. أما أنا فقد ترملت عن أربعـة. أما الشخصيـة التي اعتمـدت المبالغـة في تصويـرها إلى حـد الشـذوذ فهي شخصيـة الخـال في دونا روزيتـا. وكان هـذا الرجـل يعني طوال المسرحيـة بالزهور وهذه احدى كلماته المميزة:

لقـد وجدت أمس بـذور (الداليـة) متناثـرة ومسحـوقـة فـوق الأرض. انت لا تفهم أهميـة إقامتي الخضراء. فمنـذ سنـة ٨٠٧ الذي حصلت فيه كـونتيسة وانـدس وورود الطحلب لم يقم أحـد بذلك سواي. حتى كلية الزراعة بغرناطة لم تنجح في ذلـك ومن الضروري جداً أن يكون لديك احترام اكثر لأشجاري..

فـالشذوذ إذا لم يتحـول الى جنون أو خبـل، فهو أمـر ممتـع. ويتم ذلك بالتركيز على جانب من شخصية النموذج المسرحي الى درجة يصبح معها مضحكاً..

ونلتقي دون برليملين في مسرحية عشق الـدون برليملين وقـد عراه الخجل حين اكتشف في ليلة زفافه ببليزا:

دون برلميلين: هل يمكن أن تسمحي بأن أنزع معطفي.

بليزا: بالطبع، ويمكنك أن تطفيء الضوء اذا شئت.

ويمكننـا الإشارة الى المـزيـد من هـذه اللحـظات المتعـة التي تتسم بـالمبالغـة وفي مقدمـة مسرحية (دون كـريستوبـال) يـطلب الصمت حتى لو أن نملة تحركت تحت قدمه سنسمعها وكذلك في دونا

روزيتا تشرح حملها الاقتصادي بهذا العدد من بناتها غير المتزوجات، وتقول حين تسألهن (ماذا ترغبين يا حبيباتي بيضا في الغذاء أو مقعداً فتجيب الثلاث (كراسي).

سخرية الوضع

كوميديا الأوضاع بلغت قمتها في القرن السابع عشر في مسرحيات Restoration وأثبت لوركا أنه استاذ في تكتيك هذا النوع من المسرح. والمشهد الأول من مسرحية (الدمى) مثل كامل على منسرحيات الأوضاع.

فروزيتا ووالدها يناقشان بسعادة موضوع زفافها القادم. وتعتقد روزيتا بأن والدها قد وافق على زواجها كوكليكي بينما يعتقد الوالد أن روزيتا قد انصاعت لرغبته في الزواج من رجل غني وإن كان عجوزاً قبيحاً. والجمهور بالطبع كان يعرف وجهة نظر كل واحد منهما وهو يستمتع بسوء الفهم الواقع بينهما. ففي المشهد السادس نرى كوريتو وهو خطيب سابق متنكر في هيئة اسكافي، يأتي الى بيتها في يوم الزواج من الغني العجوز كريستوبيتا. واكتشفته روزيتا وراء القناع وكادت تشيط غضباً، ولكن والدها يدخل في هذه اللحظة ويعود كوريتو الى الاندماج في دوره التنكري كصانع ويبدأ في قياس الحذاء على قدم روزيتا ويجري بينهما هذا الحوار.

كوريتو (هامساً) أيها الساق الأبيض.

روزيتا :

كوريتو (بصوت مرتفع) أرجو أن ترفعي ثوبك قليلاً .

روزيتا: انه مرفوع .

كوريتو: دعيني أرى . . زيدي من رفعه قليلاً .

روزيتا: أكثر!

الوالد (من كرسيه) افعلي ما يأمرك به صانع الأحذية .

وبعد لحظات قليلة من ذلك تكتشف روزيتا ترتدي ثياب الزفاف . وقد اختبأ خطيباها السابقان في ويدخل العجوز كريستوبيتا ليقبلها . وكلما اقترب منها يخرجان من المخبأ ويصرخان . وكان على روزيتا أن تخترع سلسلة من الأكاذيب المضحكة لتبرر هذا الضجيج .

ومثل هذا النوع من الضحك أيضاً يشيع في زوجة الإسكافي العبقرية فالمشهد الذي يتنكر فيه الإسكافي وزوجته هو مشهد يمكن أن يوجد في مسرحيات Restoration فالزوجة تخترع قصصاً وتزعم أن زوجها قد أخبرها بها وكان على الزوج أن يظل فطناً لعدم اتهامها بالكذب .

وباختصار فإننا نجد خيطاً من (الهيومر) في كل مسرحيات لوركا . ففي بعضها يلون هو الخيط الرئيسي، وفي بعضها الآخر يستخدم لإخفاء الموضوعات الكئيبة وفي بعضها يستعمل للانعاش من مشهد مثير فتقوم بدور وقتي في تغيير الاتجاه . ولكن الهيومر موجود هناك . هو وجه آخر في الثنائية الإبداعية عند

لـوركا. فحيـاته وفنـه يتنازعهـما هذا التنـاقض بين الـتراجيـدي والمعتّم وبـين الضاحـك والمشرق. وغالبـاً يكـون أكـثر الـرجـال حزناً، وأكثرهم كآبـة وأكثرهم اضـطراباً هم الـذين يتولـون دور المهرج.

مسرح لوركا الشعري

فرنسيس فرجسون

ظل الشعراء في البلدان الناطقة بالإنجليزية يحاولون طوال أربعين عاما تقريبا كتابة المسرحية الشعرية التي تصلح للمسارح الحديثة وهذه الحركة ـ إذا صح أن نطلق عليها في تشتتها واختلافها ـ صفة الحركة. تستمد أصولها بشكل واسع من الشاعرين (يتس واليوت) فما تزال مسرحياتهما حتى الآن أحسن المسرحيات الشعرية الحديثة التي تتوفر لدينا. ومازال أفكارهما ونظرياتهما تحدد المفهوم الغالب للمسرحية الشعرية. إلا أن النتائج المتحققة لم تلق رضا أحد. فمازلنا نفتقر إلى صيغة للمسرح الشعري تقارن بالمسرحيات في العصور الزاهرة أو تتلاءم مع المفهوم اللاّشعري للواقعية الحديثة. فالدراما الشعرية الإنجليزية ماتزال تفتقر إلى الإيمان بنفسها والوثوق بكيانها. إنها مسرح للصفوة وذوي الثقافة العالية باستثناء مسرحيات (اليزابيت الملكة) (وفنيوس الملحوظة) (وحفلة الكوكتيل) التي حظيت بقبول حسن في المسارح ويمكننا أن ندعوها مسرحًا شعريًا.

وكتب لوركا أيضا مسرحًا شعريًا على الطريقة التي علمنا (يتس واليوت) أن نفهم بها المسرح الشعري. ومع ذلك فإن مسرحيات لوركا ليست خاصة بالصفوة كما أنها ليست تلك المتكلفة في بنائها المسرحي. إنها مسرحيات شعرية تعيش حياة طبيعية فوق المسارح الحديثة. فلوركا لم يهتم إلا قليلا بالتنظير المسرحي ولكنه وجد الطريق المباشر الفريد في مرحلة متقدمة عن عهد فرانكو لاستعمال المسرح للأغراض الشعرية. ومن الحق أن يقال إن هذا الضرب من المسرح ليس من خلق المسرح التجاري. فقد كان لِمَدريد في هذه الفترة مسرح يقابل مسرح برودواي، ولكن لوركا كان يمثل بطريقة أو أخرى نوعا من المعارضة له. لقد كان مديرا لمسرح (البرّاكة) وهو يتكون من فئة من الممثلين الجامعيين يتلقون عونا من الحكومة ويطوفون القرى الداخلية والمدن الإسبانية ويقدمون عددا من المسرحيات الكلاسيكية القديمة. ومن الواضح أن مسرحياته تدين بالكثير إلى هذه التجربة وهذه الخبرة. لقد وجدت (البرّاكة) جمهورا (خارج برودواي في أسبانيا. ومنذ ذلك الحين وجدت مسرحيات لوركا جمهورها في فرنسا وسويسرا وألمانيا والمكسيك وجنوب أمريكا والمدن الجامعية في كل هذه البلدان. ولم ينجح أحد في تقديمه بنجاح فوق خشبات برودواي، ولكنه برفضه من قبل طبقة النفّاجين المتهيبة في (تالِميز سكوير) وجد نفسه في صحبة ممتازة. ولا ريب في أنه في وسعه أن يتجاوز محرمات السوق ويصل إلى جمهور معاصر واسع في أوروبا الحرة وأمريكا.

إن مسرح لوركا الشعري يحقق الكثير من تنظيرات (يتس واليوت) ولكنه مدموغ بقوة بطابع عبقريته المتفردة والمؤهلات

النادرة المتآلفة في شخصه. وقد غذى مواهبه بالتراث الإسباني التقليدي الذي كان يظهر حيوية جديدة قبل أن يتولى فرانكو إخمادها ولقد كانت الموضوعات واضحة تماما في مسرحياته الأولى. (غرام الدون برلميلين للفاتنة بليسا في حديقته. ودون برلميلين وهي مسرحية هزلية رومانتكية، أخف وأدنى من أغلب مسرحياته أو قطعه المسرحية مثل الزفاف الدامى، وبيت برنارا ألبا، ولكنها من روائع المسرح القصيرة المتميزة. وحين كتبها كان فعلاً مسيطرا على فنه العسير المِراس.

والقصة قديمة، خليعة، وإلى حد ما يمكن إعتبارها وحشية. وهي قصة عجوز متزوج من امرأة شابة شهوانية شبقة. وهو من الموضوعات الثابتة في المسرحيات الكلاسيكية الحديثة، ولكن لوركا دون أن يفقد إتجاهه نحو المهزلة الساخرة، يرفعها أيضا إلى مستوى الشعر وإلى شعر القوة والنضارة. ويحقق ذلك في أربع مشاهد سريعة خاطفة، ولكي نفهم فنّه فلابد أن نفكر في هذا التسلسل للمشاهد في تفاصيلها.

نرى في المشهد الأول دون برلميلين وهو نموذج من الباحثين المجدين وقد دلف إلى الجانب المظلم من منتصف العمر، وقد ارتدى شعرا أبيض مستعارا ولباسا منزليا، جالسا إلى مكتبه، ونرى خادمته العجوز (ماركولفا) تقول له إنه حان الوقت للزواج بامرأة ترعى شؤونه وتتولاه بعد موتها. وتقول ماركولفا إن للزواج سحره العظيم وملذاته الخافية، وفي هذا الوقت نسمع بليسا خلف المسرح تغني أغنية صبيانية ماجنةً خليعة، وتقود ماركولفا الدون برلميلين إلى النافذة، ويرى معه بليسا في شرفتها مطلّة عبر الطريق مرتدية رداء خفيفا يكشف عن محاسنها. ويستخلص الدون

برلميلين من هذا المنظر أن بليسا سريرة نقية بيضاء مثل السكر، - كما يقول - فهل ستقدم على قتله؟ وتظهر أم بليسا في الشرفة فيجد الدون نفسه بين العجوزين، وقد تمت خطبته إلى بليسا. الأم واحدة من قهرمانات القرن الثامن العشر المعروفات بالفظاعة وبرودة القلب وهي تذكر ابنتها بسرعة ووضوح أن المال هو أساس السعادة. وأن الدون يتوفر على هذا المال الذي يسعدها. ويختم المشهد، وقد تورط الدون تورطا كاملا، وهو يرتجف وقد اختلطت في نفسه بواعث البهجة والخوف، فصار أشبه بالصبي حين تمسه أحاسيس الجنس للمرة الأولى.

أما المشهد الثاني فيظهر الدون في غرفة نومه، ليلة الزفاف ويتوسط المسرح سرير ضخم مزخرف وثمة ستة أبواب، باب يؤدي إلى بقية البيت والبقية تطل على خمس شرفات. ونرى في البداية (الدون) وقد ارتدى ملابس فاخرة وتجلّى في كامل أبهته، يتلقى آخر التوصيات من خادمته ماركولفا. ثم يختفيان وتدخل بليسا ترتدي غلائل فضفاضة مطرزة وهي تغني على أنغام قيثار صادرة خلف المسرح. وبعد مشهد قصير تشترك فيه مع (الدون) الذي يقول لها إنها تشبه موجة البحر تتولى جنيتان اسدال ستار رمادي كثيف على المسرح فيخفي العريس وعروسه والسرير. وتأخذ الجنيتان في المرح والضحك والثرثرة كأنهما صبيتان في الثانية أو الثالثة عشرة، براقتا العيون، خاليتان من هموم القلب، ومن معرفة الخلق، تسلكان سلوك الصبيان حين يمتلئون بالفضول البالغ دون أن تكون لهم خبرة بالممارسات الإنسانية. ثم تفتحان الستارة وتغادران المسرح، وتغمر المسرح والسرير شمس ساطعة تأتي من نوافذ الشرفات الخمس. وناقوس كنيسة البلدة يدق مؤذنا

بالصباح ونرى الدون جالسا على حافة السرير إلى جوار (بليسا) النائمة، وقد انتصب فوق رأسه قرنان زينا بالزهور، وحين تستيقظ بليسا، وهي تتمطّى في كسل واسترخاء فلا تأبه إلى شتى مما حولها، غير أن الدون يرمي خمس قبعات من الشرفات ليشير إلى أن خمسة رجال قد زاروا مخدعها أثناء الليل. ولاشك في أن لوركا قد بالغ في الوضع الهزلي للرجل العجوز وزوجته، ولكن التآلف بين الأضواء الساطعة، ودقات النواقيس الخافتة والقرون الكبيرة المزينة، تضيف إشفاقا ورعبا إلى المشهد. وحين تخرج بليسا من سريرها لترتدي ملابسها، يستمر الدون في الجلوس وحده، على حافة السرير ويغني أغنية جميلة حول الموضوع تتحدث عن الجرح البالغ الذي أصابه به الحب.

أما المشهد الثالث، فيظهر الدون يتحاور مع الخادمة ماركولفا التي تشعر بخجل عميق إزاء سيدها، وتنقل إليه أن بليسا تعشق ستة رجال. ويسر (الدون) لسماع ذلك، ويخبر الخادمة الباكية أنها لا تفهم شيئا من شؤون الحياة ويطردها. وتدخل بليسا حالمة، تطوف بفكرها حول الشاب الذي قابلته وتلقت منه رسائل غرامية، ولكنها لم تتحدث إليه على الإطلاق. ويفاجئها (الدون) وهي في أحلام يقظتها هذه ويبلغها بأنه يفهم كل شيء وأنه لكونه شيخا طاعنا في السن يشعر أنه متجاوز للحياة الفانية وعاداتها السخيفة المضحكة، وأنه سيضحي بنفسه من أجلها ومن أجل عشيقها الجديد.

أما المشهد الختامي فهو لقاء بليسا مع الشاب في الحديقة، أثناء الليل. ونرى أولا الدون والخادمة (ماركولفا) باكية منتحبة بأكثر مما كانت في الماضي، بينما يزداد (الدون) نشوة وإلهاما ويخبر

الخادمة بأنها ستتحرر غدا، وحينئذ ستفهم كل شيء. وتبدو هذه القطعة كما لو كانت قطعة وداعية، وحين يغادران المسرح نسمع أغنية صادرة من وراء المسرح فتدخل بليسا في أفخر زينتها. وتغني سيرنادا بالتناوب والتجارب مع أصوات خارج المسرح، ويقابلها (الدون) ويؤكد لها هو نفسه بأنها تحب الشاب بأكثر مما فعلت في الماضي، وأنها عاشقة له بأكثر من عشقها لجسدها، وأنه لكي يحقق لها الاحتفاظ بهذا الشاب إلى الأبد، فإنه سيقوم بقتله، ويهرع فعلا لسحب خنجره وتبحث بليسا عن سيف لقتل الدون، ولكن في تلك اللحظة يدخل الشاب ملفوفًا في برنس، والخنجر قد غرز في صدره، مترنحًا من الجراح التي أثخنته، وترفع بليسا البرنس فتكتشف (الدون) الذي كان يقضي نحبه. ويجد الوقت قبل موته ليوضح لها أن هذا هو انتصار لخياله. فقد أوقع بليسا في شراك حب مع عشيق ابتدعه هو. فقدم لها درسا جديدا وعميقا في معرفة الحب، وصنع منها امرأة جديدة، كما توضح ذلك ماركولفا في الختام. وأعطى روحا إنسانية إلى جسد رائعٍ جميل. وتبادر بليسا إلى الولوج في أسرار الحب تجاوبًا مع مبادرة الدون في مطلع المشهد الأول.

إن التأثير الشعري لهذا التسلسل في أحداث المسرحية كثيف ومباشر. ولكن لوركا سيخرجه من تآلف عناصر تقليدية قديمة.

هناك الموقف الأساسي القائم على الرجل العجوز وزوجته الشابة. وهو موقف تعامل معه الكوميديات الباروكية الأوربية أو في مسرح العودة في أنجلترا إعادة بصيغةٍ هزلية ساذجة. وقد كتب سرفانتس فاصلا إضافيا لامعا من هذا الطراز سماه (العجوز

الغيور) حيث يقوم الهزل على عدم الانسجام والتنافر في النفوس الإنسانية وحيث يتوقع أن يتعاطف الجمهور فقط مع الزوجة الظافرة. ويتوقع منا لوركا أن نسترجع بالذاكرة ذلك الموضوع العالمي العتيق. وهو يشدد على نوعية المسرحية العتيقة في شخوصها ولغتها وأزيائها فالدون في شعره الأبيض المستعار وجبته العلمية. والخادمة بزيها الخاص بخدم المسرح. وأم بليسا بعاريتها الضخمة المزينة بالخرز والأشرطة والعصافير المحشوة. وبليسا نفسها بروحها البتارة فاجرة كأنثى لا خلاق لها. فهذه الطائفة من الشخصيات قد صنعت لتبدو قديمة خالدة خلود الكوابيس وقدمها.

ولكن لأن المسرحية الهزلية وشخصياتها عتيقة فإنها لا تبدو لنا هزلية، ولكنها أيضا قاسية، فبينما يحتفظ لوركا بالحكاية الهزلية القديمة ببريقها المسرحي للتقليدية الجديدة، فإنه ينظر إليها من منظور آخر العصور رومانتيكية وكآبة. إنه بنقلها إلى الموضع الذي يساعده على أن يستخرج موضوع الحب والموت. وهذا الموضوع تقليدي في الأدب الأوربي كما يوضح لنا ذلك دنيس دى روجمونت في كتابه الحب في العالم الغربي «إنه يتتبع أثر التطلع الرهيب المتجاوز للحب الجسدي فيعود به إلى بعض شعراء البروفانس وهو يعتقد أن الموضوع (الحب/الموت) الذي يتردد عبر أداب القرن التاسع عشر إنما يحيي بشيء من الغموض عبادة Chatari الهرطيقية.

ويبدو لوركا بلا ريب مرددا لصدى هذا الموضوع بشعور عميق بجذوره العميقة وخاصة في أغنية الدون عن جرح الحب

القاتل، وفي المشهد الأخير بالحديقة الذي يكتسب بشكل المراسم الظلامية للطقوس الجنسية القديمة.

إنها فكرة بالغة التطرف أن تجمع بين الهزل (والليبدو) أي الحب الجسدي، ولكن لوركا كان يدرك هذا التطرف. وهو بواسطة الوسائل الأسلوبية للقطعة يجعل صهر هذه العناصر المنفصلة المتنافرة مقبولاً، ذلك لأن معرفة الأسلوب يقتضي تحديد الأوضاع والنظرة التي أقرها المؤلف سلفا وهذا يجعلهما مقبولين مفهومين عند المشاهدين. ويشير لوركا إلى أسلوب مسرحيته بعنوان ثانوي يقول (تهليلة شهوانية) والتهليلة هنا شيء شبيه بالترنيمية الفالتينية قصيدة غزلية محلاة بالصور والأزياء الموشاة والأشرطة الورقية، وما شابه ذلك شيء بطولي مبالغ منه عبثي متطرف مقدم إلى المعشوق. وكل عناصر الإنتاج من موسيقى وأطر وأزياء وتمثيل، عليها أن تطيع وتخضع لمتطلبات هذا الأسلوب. وعلى المرء أن يتذكر، أنه الأسلوب الإسباني، شديد القرابة برسوم (غويا) ولوحاته، فرسان جرحى، وعجائز مخيفات بشواربهن، وشابات شهوانيات بأرديتهن الفاضحة التي تظهر من خلالها أناقة القرن الثامن عشر في أضواء شاحبة.

ولئن كانت هذه المسرحية لا تشبه أي عمل مسرحي في الإنجليزية فهي قطعة من فن الدراما الشعرية. وهي تنجز الكثير مما تطلع إليه (يتس والبوت) وحققا فيه نجاحا جزئيا. لقد كانا شاعرين غنائين أولا ثم دراميين ثانيا. ونجحا كل في جهودهما الأولى في الاقتراب من المسرحية الشعرية كما لو كانت طرازا قد أفرط في غنائيته. فأعمال يتس الأولى تحمل طابع الميلودي الغنائي المنسوب إليه، ولكنها تفتقد التوترات، والتناقضات وتنوع الحركة

الدرامية. أما مسرحية (إليوت) جريمة قتل في الكاتدرائية والاجتماع العائلي ترن مثل غنائياته التي أخذت في الخفوت بشكل واضح. وقد شعر (إليوت) نفسه بذلك كما أوضح ذلك ولكن تحليلاته المعتادة للمتاعب تشير إلى أنه لم يعثر على الصيغة الشعرية الملائمة للمسرح. وقد اقترح حل المشكلة بالعمل على استخراج النظم الشعري المناسب. ونحن ندين لتجارب (إليوت) وإلى سلطته الضخمة بفكرة أن مشكلة المسرحية الشعرية في عصرنا هي العثور على نموذج من النظم يصلح للعمل فوق المسرح. ولقد مضى كثير من شعراء الشباب في سعيهم كما لو كانت المسرحية الشعرية يمكن تخليصها من الغنائية بمزيد من الاكتشاف للخصائص الشعرية.

ولقد كان لوركا شاعرا غنائيا قبل أن يحقق نجاحه على المسرح، وتظهر أشعارة الغنائية (مثل أشعار يتس والبوت) كل أثر الرمزية أنه شاعر أصيل حتى بالمعايير العسيرة التي وضعها أعلامنا. وقد اعتمد منذ البداية على المصادر الشعبية الإسبانية المتمثلة في الحكايات الشعرية المعروفة باسم (بالاد)، وقد حملت مجموعته الأولى عنوان (الرومانسيرو جيتانو، حكايات غجرية) والحكاية الشعرية المعروفة بإسم البالاد، هي أدنى وأقرب إلى أن تكون المفتاح الواعد للدخول إلى عالم الدراما، أكثر من الغنائية الرمزية الصافية، لأنها - وعلى وجه الدقة - تقترح بطبعها حكاية، ووضعا، وشخصيات متناقضة رحدثا له معنى. وأما الغنائية الرمزية فتدين بصفاء منابعها إلى الشعور الفردي للشاعر المنعزل. ومن الصعب أن تستخرج منها الحيوات المنفصلة، ولكنها متفاعلة، حركة التغيير الحقيقي، معنى الفعل أو الحدث، وباختصار، موضوعية الدراما التي تؤسس (وإن

كان ذلك بطريقة غير مباشرة) على التعاطف والتفهم. وأعتقد أنه يجب ببساطة أن يعترف بأن الإلهام والمركز الشعري للغنائية الرمزية ليس دراماتيكيا، في حين يتوفر ذلك في (البالاد).

ومن الواضح أن الفكرة الكاملة لمسرحية دون برليميلين العجوز البطل اللطيف العبثى. والجمال الحيواني وأمها، والخادمة الباكية والصراع مع قسوة الحب، كانت كلها موضوعًا شعريا بنظر لوركا. والسرد القصصي في ذاته شعر. مثل ذلك السرد في الحكايات الشعرية الشعبية.. فقد يستوعب المرء شعر (البالاد) في مسرحية (الدون) ولا يمكنه أن يتذوق غنائية رمزية يمكن أن تحتوي فعلا الموضوع الذي تصوره. ولهذا فإنه عند محاولة استخراج (الشعري) في المسرحية عليه ألا يكتفي بالفقرات في القصيد، مهما كان جمالها بل يلتفت إلى حركة المسرحية في جملتها. فالشعر إنما يكمن في الشخصيات وعلاقاتها ببعضها، في الفكرة الخاصة بكل مشهد من المشاهد الأربعة، وخاصة في حل التناقض السريع الحاكم بين الشخصيات. ومقولة كوكتو التالية تنطبق تمام الانطباق على مسرحية (الدون)...

(إن الفعل في مسرحيتي يكمن في الصور وليس في النص. أنا أحاول أن أستبدل شعر المسرح بالشعر (في) المسرح. والشعر في المسرح هو مشد رفيع تصعب رؤيته على البعد. أما شعر المسرح فهو حبل غليظ، وحبال سفينة في البحر. وتكون فيه المشاهد متلازمة متداخلة مثل الكلمات في القصيد)..

ولذلك يبهرنا التأثير الشعري الذي نجده في مسرحية

الدون بانتقاله من مشهد إلى آخر. من مكتب الدون إلى ليلة الزفاف ببهرجتها وموسيقاها، ومن ثرثرة الجنيات إلى الإهانة الصباحية التي لحقت (بالدون)... وفور إحساسنا بالشعر في تسلسل أحداث المسرحية يلاحظ أن لنثر لوركا تأثيره الشعري أيضا، مثل موسيقاه، وإخراجاته البصرية، وإن لدى لوركا من القدرة والتمكن في فنه المسرحي، ما يمكنه من أن يستعمل ويسيطر على جميع المصادر التي تساعده على إبراز وتقديم رؤياه الشعرية.

ولقد بدأ (يتس وإليوت) بنظم الشعر قبل التأليف المسرحي، ولكنهما شعرا بالحاجة إلى قصة، وإلى صيغة تجعل المسرحية نفسها شعرية.

وقد رأى كلاهما ذلك في الأسطورة والشعائر، وانطلق (يتس) ابن الأساطير الإيرلندية إلى الصيغة الإنجليزية عن أوديب، وإلى صيغ قائمة على انتفاء المَسْرَحَةِ أما (إليوت) فقد جرب الأساطير اليونانية، وتبنى صيغ الشعائر والطقوس المسيحية. وقد أثبتت هذه التجارب أنها موحية بشكل بالغ، وأنها جيدة إلى درجة ما تزال معها تتوفر على الكثير مما يمكن أن نتعلمه منها. ولكن يبدو من ناحية أخرى، أنه يصعب جدا أن نجد الأسطورة في عصرنا. فالأساطير حين نقرأها في المجاميع الدراسية تغرينا بإيحاء مضامينها الشعرية العميقة، غير أن الجهد العسير الذي يبذله الشاعر المسرحي، وهو يواجه المسرح المعاصر والجمهور المعاصر، إنما يبدأ عند هذه النقطة بالذات. ولذا فقد أخفق الكثيرون، إما لوقوعهم في التعبدية أو العتاقة. أو تحويل الأسطورة إلى تركيب تجريدي شبه فلسفي حتى لقد أصبحت كلمة

الأسطورة نفسها غير جديرة بالاحترام. ومع ذلك تظل المشكلة قائمة، وهي في أقصى صيغتها العامة، تظل على أقوى الإحتمالات قلب المشكلة في الدراما الشعرية.

وهي هذه المشكلة التي تعالجها مسرحية الدون برليميلين بطريقة طبيعية ومباشرة. وإذا لم تكن القصة أسطورية بالمعنى الدقيق. فإن لها الخصائص التي يبحث عنها شعراؤنا في الأسطورة وهي تبدو أعرق وأكثر مغزى من أية قصة أدبية حقيقية. ومع ذلك فإن لوركا لا يبدو أنه قد اختلقها احتلاقا، بل دعاها وربما سمعها واختزنتها في أغوار مشاعره الحميمة. وحين جسدها على المسرح كان حريصا على أن يحتفظ لها بهذه المشاعر مثل أغنية أو قصة ترويها إحدى الجدات.. ولقد أدى ذلك بكل بساطة ووثوق في النفس، وتسنده في ذلك معرفته، بأنه يتحدث عن أشياء عرفها غيره، من الفنانين الإسبان في تراثهم الإسباني من قبل. لأن (الدون) نفسه قادم من هذا العالم التراثي نفسه الذي ما نزال نراه حيًّا، مثل شخوص الدون كيشوت وغويا المرتعبة.

ولما كانت القصة تتوفر على هذه الخصيصة الأسطورية، فإن صيغتها الأساسية كانت بالطبع منتمية إلى تلك المراسم التقليدية أو الطقوسية. والمشهد الأول خاص بالخطبة، وقد هيئنا للشعور، بأن ذلك قد جرى في العديد من المرات من قبل، وأنه سيجري تكراره مرارا. وهذه هي المرحلة الأولى من التعرف أو التوغل في أسرار قسوة الحب. وذلك لأن الشيخ كان عذريا كأنه فتى مراهق. والمشهد الثاني وهو نوع من الفاصل في حركة المسرحية ليس فيه شيء من المراسم الشعائرية، ولكن المشهد الثالث «بليلة

الزفاف» بما يحيط بها من أبهة موسيقية وعادات تقليدية وقد ظهرت فيه وهي تسير نحو طريقها المحتوم.

أما المشهد الأخير بالحديقة بالسرينادا وبصيفتها وبانتحارها الرمزي، وعبادتها للحب والموت على حد سواء، فقد كان الموضع الذي لا يخطىء فيه المرء مشاعر لوركا نحو الهرطقة القديمة ومراسمها التي درسها (دى روجيمونت) وهو الموضع الذي تدخل فيه بليسا بدورها، ونحن لا ندري مدى وعي لوركا بكل هذا، فقد كان يتوفر على المشاعر المصقولة للفنان الأصيل متآلفة مع التحفظ الفلسفي وأنا على يقين بأن الخصائص الاحتفالية لهذه المشاهد، (مثل المبارزة أو مصارعة الثيران) ينبغي أن تلاحظ بدقة في إخراجها، ذلك لأن المحافظة على المظهر اللائق هي التي تعطي للمشاعر الضمنية حدها القاطع.

لقد قيل، وبشكل ملحوظ من جانب الأستاذ: (روبيرتو سانخين) في كتابه القيم حول لوركا، إن لوركا عبقرية مسرحية أكثر منه، موهبة دراماتيكية خالصة، فهو على سبيل المثال لا يملك الدافع الأخلاقي والفكري الذي يتوفر للكاتب المسرحي إبسن. وهو قليلا ما يتعامل مباشرة مع المشاهد المعاصرة أو القضايا المعاصرة. وهو عادة يعثر على المفتاح إلى المسرحية في الرسم أو الموسيقى أو الشعر أو في المسرح نفسه أيضا.

وهو في جميع أعماله (ومثال ذلك دون برليميلين) يعتمد على المؤثرات المسرحية لرفع الكثير من العبء. وفي هذه الاعتبارات فإن فنه قريب إلى الأعلام المعاصرين في أساليب المسرح من

مديرين ورسامين الذين لا يخلقون بقدر ما يترجمونها على المسرح.

وللسيد وجه نظر في الموضوع، ولكني أظن أنه قد أخطأ تفسير الشواهد الواضحة.

إنه يفكر في رجال المسرح على طريقة ربنهرت أو كوبو اللذين يبدو أنهما كان لهما تأثير على لوركا، بشكل قوي أو ضعيف. فربنهرت قد اشتهر بتجاربه اللماحة المدروسة المتمرسة بالأسلوب. في تنفيذه (لحلم منتصف الليل) بموسيقى رومانتكية متلاعبا حولها بالتعبيرية أو الباروك أو (كوميديا دل أرتى). ومن الحق القول، بأن كل مسرحية من مسرحيات لوركا، إلى جانب أشياء أخرى، قطعة معبرة عن فترة من وعيه الذاتي. فالدونا روزيتا مؤسسة على الاقتناعات الجميلة الباهتة الشائعة في منعطف القرن. إنها تشبه رسما عائليا قد صبغ برقة ووضع في إطار من المخمل، تفوح منه رائحة الخزامى. والعهد الفكتوري، وحتى الزفاف الدامي ويرما بكل ما فيهما من القوة والعنف، تدينان بشيء ما إلى فن الرسم، وفن الحكايات الشعرية الشعبية. وهذه الطريقة في الإستهلال بالفن، تبدو قريبة من التوزيع الاوركسترالي لباخ بديلا عن الإبداع، أو أنها في الخطوة الثانية الإعلان عن الماس والعطور يستعمل فيها بعض حيل الرسم الفرنسي، ليخلق الإغراء بالبدعة، والواقع أن في لوركا حبا للمسرح وقدرة على الوعي بإمكانياته والتأتق أيضا. إلا أن هذا لا يزعجني بالقدر الذي أزعج الأستاذ: سانخيس. ذلك أن المسرح حين يكون له طعمه الخاص، فإنه يتغذى من نفسه، وبالفنون الأخرى التي تأتي في طريقه، دون تضحية بالمضمون الدراماتيكي الأصيل. ومسرح لوركا ينجز ذلك، ويحققه على ما أظن. أما تلك المحدودية التي

يشعر بها الأستاذ سانخبس، في من لوركا ليست في أنه المفسر الذكي الصناع العارف بالحرفة المسرحية. ولكن محدوديات فنان يقف في حضارتنا المجزآة المتعددة اللغات داخل مصطلحات ثقافة وطنية واحدة. وحين تحيا فإن صيغتها الفنية تبدو ذات مغزى عامرة بالمحتوى الأخلاقي والروحي ويبدو أن ذلك قد حصل في إسبانيا اللوركية. وحين يحدث شيء من هذا فإن المسرح بتلاعبه بالصور الفنية، يمكنه أن يلمح دون أن يكون متصنعا متكلفا.

إن لمسرحية برنارا إلبا التي يعتبرها الأستاذ: سانخبس أكمل أعماله درامتيكية، أهمية خاصة في هذا السياق، إذ يعتقد الباحث المذكور، أنها صورة قوية للحياة الريفية الإسبانية المعاصرة، مع مميزات وخصائص أحسن المسرحيات الحديثة، وكان لوركا نفسه يسميها صورة (فوتوغرافية). واستنادا إلى آراء أقوام يعرفون البلاد الإسبانية فإنّه قد قام بمسح دقيق يقارن بأعمال إبسن وتشيخوف، ولكن سيكون من الخطأ أن نأخذ بواقعيتها أخذا حرفيا. فإن (الدمغة) بأنها واقعية، مثل دمغة (التهليلة)، على مسرحية الدون برلمبلين، تعنى فقط الوعي الذاتي بالأسلوب الذي يلمح إلى مضمون السياق العام. فمسرحية برناردا إلبا مسرحية تتصل بفترة زمنية معينة مثل غيرها، من المسرحيات. وهي تستخدم اقتناعات واقعية القرن التاسع عشر، وبالصقل الصناعي نفسه الذي يستخدم به الدون برلمبلين أعرق المفاهيم. فالفراغ الفوتوغرافي هو جزء من التركيب الذي يتضمن شخصية برنارا القاسية، والجدران البيضاء بياض الموت التي تكافح داخلها لكي تمسك بنظرتها القاصرة المحدودة.

وبخصوص قضية لوركا في إعادة مسرحة الفن الإسباني، ينبغي علينا أن نتذكر التشابه، بين صيغ الفن وصيغ الحياة البشرية. وهذا التشابه نحسه على نحو أوضح في البلدان العريقة التي نتآلف مع فنها وآدابها. ويمكن للمرء أن يشعر بذلك، في زياراته المتكررة إلى نيوانجلند، فأخشاب الأكساء البيض، والعجائز وأشجار الدردار، تبدو كأنها خرجت لتوها من كتب وايتر وهوترن. وأصحاب سيارات الأجرة في باريس ما يزالون يتنافسون على الطريقة (المولييرية) والبوابون المسحوقون في فنادقها الرخيصة ما يزالون يقلدون بلزاك. والطابع الإسباني على الفن والشخصية طابع عميق الغور.

أنا لم أزر إسبانيا أبدا ولكنني رأيت سانشو بانزا وحماره في شمال نيومكسيك، ووجوه الشيوخ وهي تعكس (ولو على مئات الأميال والأجيال) الوجوه الرصينة في الرسم الإسباني. ونقل الدور الطبيعي للفنان الذي يعيش في إطار ثقافة حية، هو أن يجعل هذه الصيغ مع التغيرات التي تعتريها بفعل الزمن مرموقة، وذاتٍ دلالة من جديد.

ولقد كان لوركا محظوظًا بما يفوق المألوف، بأنه كان ذا قدرة في أن يتعامل مع هذا الخصب داخل ثقافته الوطنية، وفي هذا تعقيب على حالتنا الخالية من الجذور. حتى لتبدو فيها جميع الأشكال المألوفة من الحياة والفن غير ظاهرة، بما يجعل ثروة لوركا في هذه الحالة مخالفة للقواعد السائدة. وتزداد كل يوم في عصرنا هذا الذي نعيشه بها الصعوبة في أن يعيش الكاتب داخل ثقافة واحدة. وكان (يتس) راضيا نوعا ما مع إحيائه للتراث الإرلندي وكتابنا

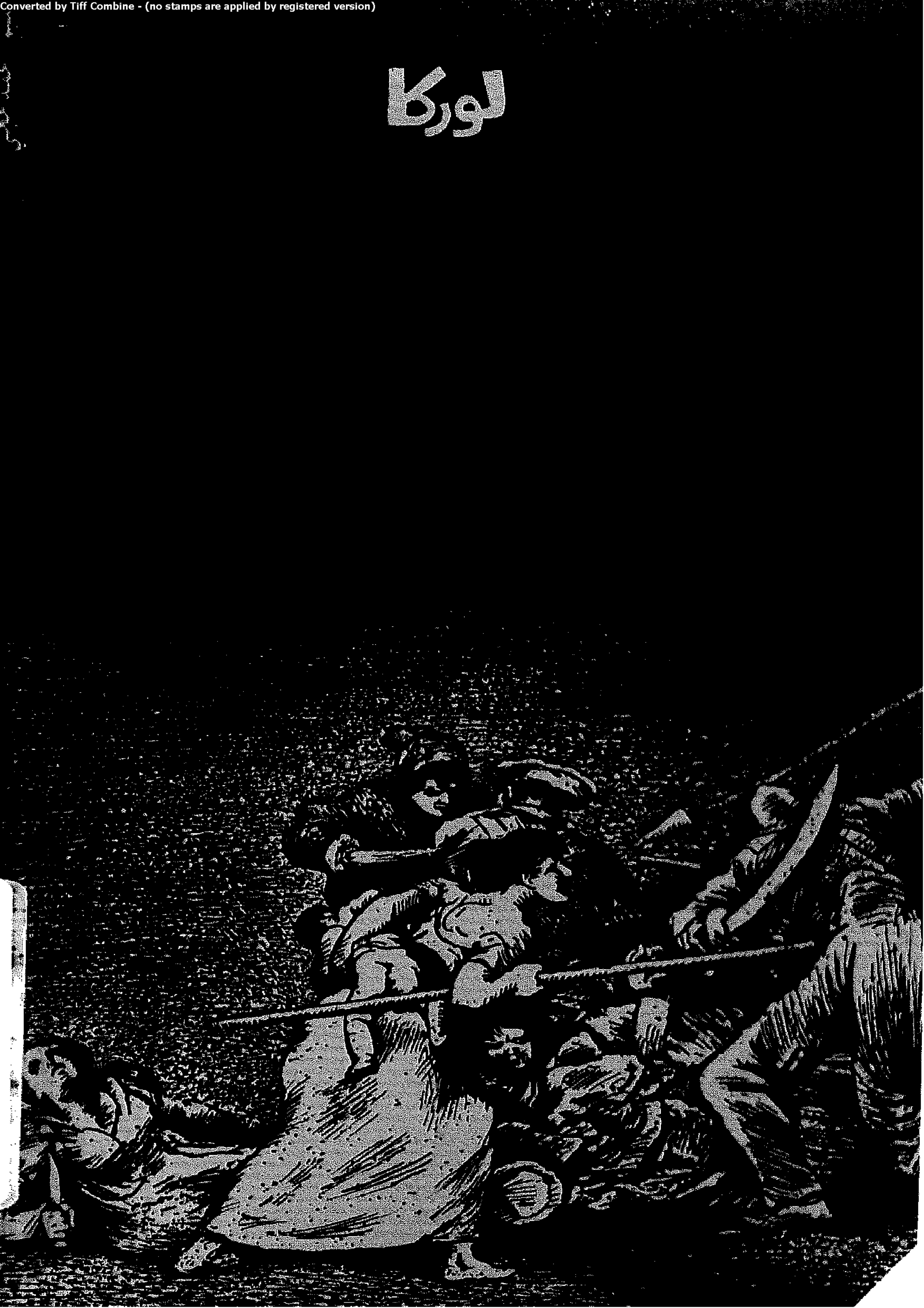
الجنوبيون متآرجحون بطريقة مؤسفة بين الجنوب الذي منه جذورهم، وبين المشهد الوطني الذي يحتم عليهم أن يعيشوا في إطاره، ولا يقلون عنا ضياع هوية.

إن عمق الطبيعة الإسبانية في فن لوركا لا يحول دون مخاطبته لنا. فحسه التاريخي (الأقنعة التي يستعيدها الزمن) حديث جدا، وفي مهارته وفي المزج بين أشد المظاهر تناقضا في تأليف واحد، والتنقل بوتوق من المفجع إلى الخولي المرعب، فإنه يدخل ضمن فئة شعرائنا المفضلين. هو يكتب شعرًا للمسرح بالدرجة التي يتمنى شعراؤنا بلوغها. ولا نستطيع أن نستعمل لغته الأسبانية، ولا لغة الرموز الأخلاقية والجمالية المستفاة من تراثه. ولكن يمكننا أن نتعلم من قراءاتها. وأن نكتشف فيها الدراما الشعرية العصرية الأصيلة.



الفهـــرس




لورکا